الصادق النيهوم

الذي يأتي ولا يأتي

مكتبة النيهوم

سلسلة الدراسات:(2)



الصادق النيهوم

الذي يأتي ولا يأتي

مكتبة النيهوم ـ سلسلة الدراسات (2)



الذي يأتي ولا يأتي

مكتبة النيهوم ـــ سلسلة الدراسات (2)

الصادق النيهوم



Email: talabooks@hotmail.com

المانيا ـــ الجماهيرية العظمى

التوزيع الحصري خارج الجماهيرية العربية الشعبية الاشتراكية العظمى

مؤسسة الانتشار العربي



ص. ب. 113/5752 ر. ب. 2070 1103

Email: arabdiffusion@hotmail.com

بيروت - لبنان

الطبعة الأولى 2002

المحتويات

1

(البياتي انطلق مرة أخرى إلى بعد شعري جديد)

هذا الديوان ـ كما قال عنه البياتي ـ (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي)، وأنا أعتقد أن الشاعر يشير بذلك إلى مشكلة فلسفية معقدة تخص منهج الصوفيين مقابل حوادث الثورة والمادة على السواء، وهي مشكلة الشرق كله الذي يقف الآن على طرف الطريق خالي اليدين في مواجهة العالم المزدحم بالنوايا والطرق.

(وعمر الخيام) اسطورة شهوانية في الأدب العربي، وهو أقرب رمز شعري إلى ظاهرة اللامنتمي عند (كولن ويلسون)، ولكن البياتي اكتشف هنا وجهاً آخر لحقيقة المنهج الذي عاش الخيام بمقتضاه في نيسابور وفي مدن العالم الأخرى، مغرقاً أفكاره بالخمر والدوار على الدوام.

والمفاجأة أن البياتي اكتشف (صوفية الخيام) عبر منهجه المادي وحده، وهو اكتشاف خاطف تحقق كله داخل ذلك البعد

الشعري الذي انطلق البياتي في اتجاهه منذ (ملحمة الحلاج)، وأنا أزمع أن أتحدث عن هذه النقطة بالتفصيل، ولكنني مضطر أولاً إلى أن أحل هذا اللغز: من هو الذي يأتي ولا يأتي؟.

أول إشارة إليه وردت في القصيدة السابعة:

(عائشة ماتت، ولكنني أراها مثلما أراك
قالت، ومدت يدها: أهواك
وابتسم الملاك
فلتمطري أيتها السحابة
أيان شئت، فغداً تخضرّ نيسابور
تعود لي من قبرها المهجور
تمسح خدي وتُروِّي الصخور والعظام
يأتي ولا يأتي، أراه مقبلاً نحوي، ولا أراه
تشير لي يداه
من شاطئ الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة).

هذا الشاطئ، رمز محدد للحظة الميلاد، فالموت يبدأ مع الحياة من بداية واحدة ولكن ذلك الشبح الذي يشير بيديه ما يزال رؤية غامضة، وما يزال يرتبط برمز سابق في أول القصيدة، فمن هي عائشة؟

الإجابة تصدر بطريقة صلدة في القصيدة العاشرة عندما يطرق الشاعر أبواب العالم السفلي فيقول له الحارس:

(عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد
فزورق الأبد،

مضى غداً، وعاد بعد غد

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان، في الزمان

ضائعة كالريح في العراء

ونجمة الصباح في المساء).

وهذه الإجابة المباشرة تصدر عن طلب تقدم به الشاعر إلى حارس العالم السفلي عندما قال له:

(أنر لي هذه السهوب

فالليل في الدروب)

والإشارة إلى (النور) كانت قد وردت في نهاية القصيدة الثامنة بجانب الرمز نفسه:

(البشر الفانون يولدون

من زبد البحر ومن قرارة الأمواج

من وجع الأرض ومن تكسّر الزجاج

فلتمطري أيتها السحابة

أيان شئت، فحقول النور

امرأة تولد من أضلاع نيسابور).

وهذا هو التركيب الرمزي عبر الديوان كله، وهو ـ فيما يبدو ـ ما يزال يرتكز فوق عمودية المتناقضات، فالمرأة رمز حقيقي إلى الخصب اسمها أحياناً عائشة وأحياناً نيسابور، وهذا الرمز تدعمه رؤية (السحابة) التي يبدو أنها اصطلاح آخر بمعنى الثورة أو التجدد، وعندما يجتمع الخصب والتجدد في لحظة واحدة تبدأ

الحياة على الفور، ولكن المشكلة أن (الموت) يبدأ على الفور أيضاً مطبقاً لقانون أكبر من كل التفاصيل، وتتمزق الرؤية في قبضة اليأس الذي لا يمكن تجنبه.

وهذه لحظة التقاء الأضواء، لحظة الإيمان واليأس التي يجتمع عندها الخيام بكل متناقضاته في اتساق بالغ، ويغرق مخاوفه في الخمر، ويوالي الجري وراء لحظة نسيان، ثم يظل ـ بعد ذلك كله ـ مجرد صوفي مغلوب على أمره يدور في نقطة واحدة دون أن تطفو متناقضاته فوق السطح، فالأمر سيان بالنسبة للنهاية، وقد أعلن اللامنتمون صارخين (إنه ليس ثمة طريق إلى أعلى أو إلى أسفل أو إلى الخارج فالعالم مجرد سطح واحد)، والأمل في الإنقاذ ـ عبر زحمة الأضواء والجدوى واللاجدوى ـ يظل دائماً مجرد شبح.. يتحقق ولا يتحقق، يموت ولا يموت، يأتي ولا يأتي.

و(الخيام) ينتقل عبر هذه الرؤية لكي يذوب في أبعاد شعرية شاسعة تضم (الإنسان أينما ولد). ذلك المخلوق الحائر الصوفي اللامنتمي الذي خصه اللّه بمأساة الإدراك، وتركه يجتاز السرداب إلى نهاية الخط القاتل ممتلئاً باليقين بأنه يسير إلى حتفه مباشرة، فالإنسان وحده هو المخلوق الفاني الوحيد الذي يعرف أنه (فان) في نهاية المطاف، وقد قال القرآن مشيراً إلى مأساة (الإدراك): ﴿إنا عرضنا الأمانة على الأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً﴾.

وهذه قاعدة الرؤية بالنسبة للامنتمي وللصوفي على السواء، وهي نقطة الانطلاق (لرفض الخضوع) سواء بإعلان البراءة من القانون كما فعل اللامنتمي أو بإغراق الإدراك في لحظات الانجذاب الصوفي والانحراف عن مجرى التيار العام.

فهل سقط البياتي في هذا الفخ؟

الإجابة تظل ممكنة بشكل جزئي، أما بالنسبة للتركيب العام فإن البياتي ما يزال شاعراً ملتزماً محدد الأهداف ـ بأصالة نادرة ـ، وما يزال ـ رغم مزالق الصوفية ـ أكبر أغنية عربية على طريق الثورة والاصلاح، وقد انتهت كل قصيدة في هذا الديوان نهاية تليق بشاعر ملتزم يجتاز أبعاده وراء موتى الصوفيين، وجدران الفلسفة إلى أزقة الشرق المضاءة بالأمل:

(أشعل هذي النار في الهشيم

أيقظ نيسابور

وكسّر الزجاج في نوافذ الماخور

دورت الأصفار

وغسلت عن وجهها الأقذار).

ومشكلة الفناء التي تقض مضاجع الفلاسفة تجد مقابلاً ثورياً حاداً لدى البياتي، فإذا كان الموت نهاية الحياة فإنه ليس نهاية التجدد:

(البشر الفانون يولدون

من زبد البحر ومن قرارة الأمواج).

ثم مرة أخرى:

(البشر الفانون في الظهيرة

يمارسون لعبة الحياة

والموت في المسيرة الطويلة

يحترقون ليضيئوا: شرف الإنسان

أن لا يموت راكعاً منسحقاً مهان

كالكلب تحت عجلات العار

وأن يعيش في خطوط النار

منتصراً، حتى وإن حاقت به الهزيمة).

وهذه الإشارة الأخيرة إلى انتصار الإنسان رغم هزائمه تستمد ركائزها من تحفة همنغواي (العجوز والبحر) فقد كان همنغواي لامنتمياً أصيلاً وكان يتولى الدفاع عن شرف العجوز الإنساني مقابل الضخامة والوحشية المتمثلتين في الخارج، وقد قال على لسان العجوز (سنتياغو) فيما كان يصارع سمكته: (إن الإنسان يمكن هزيمته ولكن لا يمكن تدميره)، ثم قال في النهاية (الإنسان أشجع المخلوقات وأعظمها). وهذه الركيزة تتردد في شعر البياتي بلا انقطاع جنباً إلى جنب مع فكرة التجدد الذي يحدث نتيجة للموت، وهي فكرة أخرى من همنغواي سبق أن عبّر عنها في ـ وداع للسلاح ـ عندما أنهى حياة بطلته (كاثرين) فيما كانت تضع مولودها. ولكن همنغواي كاتب لامنتمِ، والبياتي شاعر صوفي ينهض مباشرة من وراء تكايا الصوفيين في أزقة الشرق الموحلة، وهذه نقطة أخرى لا بد أن يتم الحديث عنها بالتفصيل.

2

(ـ الرؤية الشعرية المركبة ـ،
اتجاه جديد لأعمال البياتي)

كانت الفكرة قد تحققت بصورة بدائية في (موت المتنبي) التي نشرت بين قصائد (كلمات لا تموت)، وكان البياتي يهدف بوضوح إلى إقرار فكرة (القناع) باعتبارها أحسن ما لديه في مقابل التقديرية الحادة، فقد اكتشف الشاعر ـ خلال تطوافه المرهق وراء وسيلة مجدية التعبير ـ أن (الكلمات) وحدها لا تكفي لملاحقة أبعاد رؤياه الشاسعة، فالشعر أكبر من الكلمات في نهاية المطاف، وتحقيق الرؤيا بأدوات الخطابة عمل سيئ انتهى عصره منذ (سامي البارودي).

وقد اتجه البياتي على الفور إلى تطوير فكرة (القناع) باعتبارها أكثر الوسائل جدوى لملاحقة رؤياه الشعرية، وهي فكرة تهدف إلى إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر، وكان ت.س. إليوت قد قام بتحقيقها على نطاق الفلسفة العالمية، وحققها (شارلي شابلن) في (أضواء المدينة)، و(شوقي) في مسرحية (عنترة)، وكانت الفكرة ذاتها مألوفة

للشعر العربي فيما يخص البناء اللفظي باسم (الازدواج)، ولكنها ظلت سطحية مشوّهة من الأصالة حتى كتب (جبران) كتابه العظيم (النبي) الذي استمد زواياه من كتاب (نيتشه): (هكذا تكلم زرادشت).

وبالنسبة للبياتي فقد بدت الفكرة أكثر مباشرة، وتحققت الخطوة الأولى عندما برز (أبو زيد السروجي) في إحدى قصائد البياتي باعتباره (قناعاً تاريخياً) لكل الرجال المشوهين ذوي الموقف الزئبقي في مواجهة الثورة:

(كان يغني
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت (طرواد)
وعُلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد
لأنه، كان بلا ميعاد
يظهر في كل زمان، راكباً
بغلته البرصاء
يتبعه الجراد والوباء).

وكان البياتي - حتى نهاية عام 1960 - ما يزال يحمل (قناعه) في يده، ويضعه على وجوه الآخرين، فيما يتخذ (هو) موقف الراوي الذي كان يتخذه الحريري، وشهرزاد، وبقية القصاصين في أزقة الشرق، وكان من المتوقع أن يحذو البياتي حذو ت.س. إليوت ويضع (القناع) فوق وجهه في أية لحظة عبر محاولات البحث المرهق عن زوايا الرؤية.

وقد تأخر البياتي أربعة أعوام كاملة، ولكنه وجد طريقه في

النهاية وافتتح (سفر الفقر والثورة) بقصيدة مركبة اسمها (عذاب الحلاج)، وكان (الحلاج) أول قناع متكامل يضعه البياتي فوق وجهه منذ بداية تجربته الشعرية، ثم جاء (أبو العلاء المعري) على الفور، وفي نهاية المطاف وصل (عمر الخيام) في ديوانه الأخير(*) (الذي يأتي ولا يأتي).

هذه الشخصيات التاريخية ستؤدي مهمة القناع الذي يختبئ وراءه البياتي المعاصر للتعبير عن موقف درامي معاصر بدوره، ومهمة هذا البحث أن يتتبع فكرة القناع عبر شعر البياتي لإثبات مدى الأصالة في تحقيق المشكلة باعتبارها خطوة جديدة في طريق الشعر العربي بأسره، وفيما يخص منهج البحث فأنا أزمع أن أختار الطريق الذي سلكته المحاولة نفسها في تجربة الشاعر وأبدأ بفكرة (القناع المعار) الذي كان البياتي قد اتخذها وسيلة للخروج من منطقة التقريرية الحادة، ثم أتتبع الفكرة عبر شعر البياتي ملتمساً زوايا تطورها حتى صدور ديوانه الأخير، والبحث كله ملزم بنقطتين: الأولى، تخص أقنعة البياتي فوق وجه الحدث التاريخي، والثانية، تخص الخطوة الجديدة التي تمثلت في اتخاذ ذلك القناع بصورة ذاتية وراء لحظة التعبير الداخلي نفسه، وانبثاق فكرة الحلول في مجرى الرؤية الشعرية المعاصرة.

ولنبدأ بفكرة البياتي عما يسميه (السماسرة)، وهم أولئك الكتّاب الذين يقومون (ببيع أفكار الثورة المزيفة للشحاذين)، والذين ناصبهم البياتي العداء منذ البداية باعتبارهم (مرضاً أكثر فتكاً من كل الأمراض في جسد الفقراء)، وطفق يهجوهم معلناً سخطه على نفعيتهم المزرية.

(*) صدر في طبعته الأولى سنة 1966، وهي السنة التي أنجزت فيها الدراسة.

كانت المعركة في البداية، مجرد هجاء مباشر:

(رأيتهم في ليل أسفاري

يقنعون العار بالعار

أقلامهم للبيع معروضة

في أيما حانوت سمسار).

ثم كبر نطاق المعركة وشمل (الصحافة المأجورة والمهرجين وباعة الأفكار المزرية)، ولكنه ظلّ مجرد هجاء:

(الصحف الصفراء في زماننا، توزع الألقاب

يطن في سطورها البليدة الذباب

تنبح في أنهارها الكلاب

أبطالها: مزيفو النقود والتاريخ والأفكار

ولاعبو الحبال والمهرجون كاتمو الأسرار

وجوقة الأوغاد والأشرار).

هذا السيرك المخجل يظلّ ثابتاً في شعر البياتي خلال الفترة الممتدة من عام 1954 إلى نهاية العام السابع[*]، ويظل (المهرج) يواصل اللعب فوق الحبال والأكتاف، متبرعاً ببيع كلماته بالمجان:

(رأيتها ـ رأيته

مهرجاً في السوق محمولاً على الأكتاف في غاشية النهار

تبيعه، يبيعها

من يشتري الأحجار؟

(*) يقصد سنة 1961.

رأيتهم يصفقون: إنه معجزة الزمان،

كيف وَلدَ الجدار

فأراً كهذا الفار

يقرض، ماذا؟

أيها الشعر تمهل! وانتحب يا عار!

يقرض لحم الميتين

يقرض الأشعار).

ثم بدأت الخطوة التالية، وبدأ البياتي يقسم موقفه قطعتين، ويطلق شتائمه في اتجاه (السيرك) محافظاً على البعد الهجائي القديم، فيما طفق الاتجاه الآخر ينحو على مدار رؤياه ويجذب البياتي إلى الطرف النهائي المقابل (للمهرج) محدثاً انعكاساً محضاً لظل المأساة، فالذين يبيعون حروفهم يقفون جميعاً في مقابل البياتي الذي انطلق يجوب العالم (وراء حرف لا يمكن عرضه للبيع).

وهكذا بدأ البياتي (يغني) للحرف:

(أيها الحرف

الذي علمني حب الحياة

أيها الحرف الإله

آه، لا تطفئ مصابيحك، آه

كل ما أكتبه محض صلاة

لك، للعالم، ما أكتبه

... محض صلاة).

وفي هذه المرحلة تغرب البياتي وانطلق يجوب البحار فوق سفينة حقيقية، وتطورت أبعاد الرؤيا المنعكسة في اتجاه (المهرجين) وبدت المقابلة أكثر عرياً وحدّة:

(الشمس والفارس فوق المدخنة

ينازل اللصوص والمشوهين بالحروف المؤمنة

يذرع صيف الأزمنة

يثأر للحقيقة الممتهنة

يحمل في ضلوعه صليبه ووطنه).

وافتتحت المعركة من جبهة أخرى بين البياتي وبين تجار الأفكار في بغداد، ولكنها ما تزال معركة هجاء، وما تزال رغم تطور جزئياتها إلى كليات عريقة معركة عارية خالية من لحظة (القناع)، وكانت الرؤية الشعرية قد أصبحت أكثر نضجاً من أن يمكن تأديتها عبر هذا الطريق الضيق.

3

(تطور التعبير في اتجاه فكرة القناع المعار لموضوع خارجي)

بات من الواضح أن معاناة البياتي أصبحت أكثر عمقاً من وسائل التقريرية المباشرة، ولم يعد في وسعه أن يعتمد على (كلماته) وحدها للإيفاء بأغراض الرؤية، كان لا بد أن يكتشف منفذاً آخر أو يقف متجمداً على حافة الاتجاه الهجائي العاري الذي توقف عنده الحطيئة منذ ثلاثة عشر قرناً، وما زال معظم الشعراء الصغار يجاهدون وراءه بيأس، وقد بدأ البياتي محاولاته للخروج عن طريق التجربة الشعرية الحافلة بالصور، وطفق يوزع ألوانه فوق سطح الرؤية، مبدياً مقدرة فائقة على تأدية المعنى بأكثر الصور عرضاً وإثارة. ولكنه ظلّ فوق السطح دائماً، وظلّت جهوده تضيع عبثاً عبر امتدادات الرؤية المستقيمة، وعندما اكتشف البياتي (فكرة المقابلة) وبدأ يضع نفسه في مواجهة كل الكتّاب والشعراء الذين يحتقرهم، والذين ناصبهم العداء باعتبارهم تجاراً مفلسين في سوق الثورة، كان قد بدأ يضع يده على منفذ حقيقي ولكنه لم يكتشف فكرة القناع بعد:

(.. الشعر أعذبه الكذوب..

قالوا

وما صدقوا

لأنهمو تنابلة وعور

كانوا حذاء للسلاطين الغزاة

بلا قلوب

يا شعر حطّم هذه الأوثان

واقتحم الخطوب

وتعال نرتاد البحار

ونجتلي نجم الشعوب

أنا ذاهب كي أقرع الأجراس

كي أطأ اللهيب)..

وهذه الرؤية الحادة تقف بتردد بين كلاسيكية المتنبي وبين أحزان الشابي، وهي مجرد صرخة مشحونة بالغيظ الذي ما يزال في صدر البياتي تجاه كل الفنانين المعادين للثورة، ولكن المرء مطالب بأن يلاحظ هذه الصورة المفاجئة التي عثر عليها البياتي بطريق الصدفة، والتي تربط بينهم وبين تنابلة السلطان من جهة أخرى فهذه الصورة هي بداية الطريق الحقيقي الذي سوف ينطلق منه البياتي خلال السنوات القادمة.

وفي هذه الفترة أصبح (الحرف) إلهاً لأول مرة في شعر البياتي:

(دعارة الفكر

هنا رائحة، دعارة الأجساد)

ثم من جهة المقابلة لباعة الكلمات:

(على أبواب طهران رأيناه

يفني الشمس في الليل

يفني الموت واللّه).

هذه القصيدة كتبت خلال عام 1957، وكان البياتي قد أودع إحدى معسكرات الاعتقال ثم أفرج عنه خلال عام 1959، حيث غادر العراق على الفور وبدأ يعيش تجربة الضربة المثيرة التي افتتحها بديوانه (أشعار في المنفى)، والتي قادته في النهاية إلى إلغاء فكرة (المباشرة) تحت ضغط الرؤية الممتدة بحدّة في اتجاه الداخل.

أصبح البياتي شاعر قضية، وانهارت كل العوائق المباشرة التي ظلت تعترض طريقه في بغداد، وانعزل وحده في مواجهة (المنفى والهزيمة والأعداء) عزلة حقيقية لا انقطاع فيها، وأصبح من المحتم أن يتغير حقل المعركة مرة أخرى بصورة جذرية.

هنا بدأ البياتي مسيرته في اتجاه التعبير المركب أو (القناع) التي تبدو مثل محاولة محزنة لتلمس العزاء في تاريخ العالم باعتباره تراجيديا من فصل واحد، فالبياتي المغترب في مدن أوروبا الثلجية لا مؤنس لديه سوى كلماته وأحزان أصدقائه الذين كانوا يلاقون نفس المصير في مدريد وقبرص وبغداد، والذين يمثلون معه على مسرح واحد رغم كل الاختلافات، وهنا بدأ البياتي يتغنى ـ لأول مرة ـ بأحزان (لوركا) الذي أعدمه الفاشيست في اسبانيا، وارنست همنغواي الذي ضاع عبثاً قدرياً، وناظم حكمت الذي تشرد في العالم هارباً

بأفكاره من طغاة الأحزاب، ومالك حداد، وألبير كامو، وشتراوس، وفيينا، ويافا، وبرلين، وبدأت مشكلة (التعبير المركب) تأخذ طريقها في يسر عبر هذا المناخ الخصب المتجدد على الدوام، وانطلق البياتي بصورة نهائية وراء تلك المرحلة المرهقة التي تنتهي بتبني فكرة القناع من الخارج والداخل على السواء.

وفيما يخص أعداء البياتي القدامى و(تجار الكلمات) فقد انتهى الهجوم الحاد عبر الاتجاه الهجائي إلى تعبير أكثر رقياً وأصالة، ثم وضع (القناع) بصورة كاملة خلال (عذاب الحلاج) في مقدمة الديوان السادس:

(كان ـ ويا ماكان
في سالف الأزمان
يداعب الأوتار،
يمشي فوق حدّ السيف والدخان
يرقص فوق الجبل،
يأكل الزجاج، ينثني مغنياً سكران).

هذا البهلوان البائس ـ الذي يتم رسم الخطوط العميقة الحادة ـ هو نفس السمسار الذي كان البياتي يهجوه سذاجة منذ بضعة سنوات:

(رأيتهم في ليل أسفاري
يقنعون العار بالعار
أقلامهم للبيع معروضة
في كل حانوت سمسار).

ولكن الرؤية الجديدة امتدت بإرهاق متناه وراء كل الحدود الممكنة التي تستطيع التقديرية وحدها أن تغطيها، ولم يعد ثمة مفر من أن يلجأ البياتي إلى التعبير المركب لكي يمده بالأبعاد، والمرء يستطيع أن يلاحظ بيسر أن البياتي كان ما يزال يقف متردداً تجاه فكرة التخلي عن التقديرية، فقضايا الفن والثورة المعاصرة تبدو دائماً أكثر حدة من أن تسلم قيادها للرموز وحدها ولذا فإن البياتي قد كتب خلال هذه الفترة المتأخرة قصائد مباشرة جداً مثل: (فرسان الضباب) و(الضفادع) و(المعرة) التي تنطلق على حافة الهجاء نفسه:

(ضفادع كانت تسمي نفسها «رجال»

رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

في السوق في المقهى بلا ضمير

يزيّفون الغد والأحلام والمصير).

أو يعيرهم بالنفاق والمداهنة أيام الكرب:

(عندما كنتم تغنون السكارى

في المقاهي

وتقيئون قصائد

في المواخير وفي الحانات يا أحفاد فرسان الضباب

عندما كانت حراب

وسجون صانعي المأساة، بالناس تضيق

عندما كان الحريق

والعمى والموت في كل مكان

كنتم لاعب نرد في الدخان).

وهذه القصائد كتبت كلها خلال عام 1964، وهو نفس العام الذي حقق فيه البياتي أكثر مستوياته التعبيرية رقياً، وليس ثمة تفسير حقيقي للعودة إلى الهجاء المباشر سوى ما أشرت إليه من تداخل قضايا الثورة والفن تداخلاً مربكاً في بلدان الشرق، تلك البلدان التي تنمو فيها الديموقراطية مهددة بالجهل والنوايا السيئة مما يجعل قضايا التعبير عنها قضايا دفاعية مرهقة، ولا شك أن البياتي لا يحدد أعداء الديموقراطية العربية عبر قضية الاستعمار الغربي أو نمو ظاهرة الدكتاتور وحدهما بل يعتبر (الفنانين المخادعين) حجر الأساس في عملية القتل، وهو يوجه اتهامه مباشرة إلى هذه الفئة باعتبارها أكثر معاول الهدم خطراً، وليس ثمة شك أن حملة الشتم المباشرة الخالية من البناء الشعري مجرد لحظة مبادرة يتولى البياتي خلالها مهمة الهجوم من أقصر الطرق وأكثرها حدة ولكن الشعر يبقى في النهاية تركيباً متطوراً ويعود البياتي عبر (مرثية إلى مهرج) حاملاً أقنعته مرة أخرى، مبدياً انطلاقاً مذهلاً وراء أبعاد الرؤية.

هذه القصيدة وحدة معقدة لا مفر من الحديث عنها في جزء خاص، فهي في الواقع المدخل إلى قضية القناع في ديوانه الأخير (الذي يأتي ولا يأتي).

4

(التمهيد لاتخاذ فكرة القناع وسيلة لتجنب التقريرية)

«مرثية إلى مهرج» قصيدة ذات بناء خاص تمّ إعدادها عبر أربعة فصول متوالية بعد مقدمة متوسطة الطول تؤدي مهمة الافتتاحية بالنسبة للقصيدة كلها، وقد كان من الواضح منذ البداية أن البياتي يستعمل فكرة (المهرج) للدلالة على كل الكتّاب والشعراء ودعاة المبادئ الذين تمّ اعتبارهم دائماً مجرد «تجار في أسواق الفلسفة» والذين يناصبهم البياتي العداء بتركيز بالغ منذ (كلمات لا تموت).

ولكن «المهرج» هنا يتحول من رمز إلى قناع بصورة نهائية، ويلوح وحده عرضة لكل أهداف الرؤية، فيما تسقط الحواشي والتفاصيل القادمة من الأصل وتتجمد الأبعاد في لحظة بللورية حادة، وينطلق البياتي مرة واحدة وراء تحقيق «الأصل» عن طريق الانعكاس المفاجئ في لحظة التجمد.

فالرمز ـ مهما كان صالحاً ـ يظل في النهاية مجرد تشبيه بلاغي. أما القناع فهو عملية انتقال كاملة في «نقطة الوقوف ذاتها»، والشاعر الذي يرى العالم الآن من وراء قناع المهرج

مطالب بأن يسقط من حسابه كل التفاصيل والخطوط الحادة التي تأتي من الأصل لكي يحقق ذلك «الأصل» مرة أخرى عن طريق إعادة تركيبه بأدوات الرؤية، فالبياتي لا يتحدث عن مهرج حقيقي بل عن «رجل» يعتقد أنه مهرج، وهو ينقل نقطة وقوفه من الأصل إلى السيرك، ويعيش ذلك الواقع بطريقة مغايرة، تهدف إلى إعادة تركيب الشاعر «السيئ» بأجزاء المهرج وحده، وهذه العملية المعقدة مرحلة أعلى في تجنب التقريرية، وقد قام ت.س. إليوت بتحقيقها في «الأرض الخراب» على نطاق أكثر تعقيداً، أما البياتي فقد بدأ هذه المحاولة خلال شهر ابريل من العام الماضي(*)، وأنهاها في منتصف الشهر. وهي أول محاولة حقيقية لنقل أبعاد الرؤية خطوة أخرى في اتجاه التعبير المركب:

(مهرج صغير
أراد أن يطير
وباع للشيطان
حماره، وأطلق العنان
ونام تحت جبل الورق
الحبر تحت رأسه نهر من الأرق
تنفس الغراب في سمائه
السوداء وانطلق
ينعب في جنازة الغسق
وهبّ مذعوراً، مخبل حلمه احترق
وغاص في مستنقع الأحزان واختنق).

(*) يقصد شهر ابريل/نيسان عام 1965، والدراسة أعدت عام 1966.

هذه هي المقدمة التي يبدو أن البياتي يكتبها لتحديد طريقه القادم بإحدى العلاقات، ومن الواضح أن «المهرج» يقوم هنا بمهمة أكثر من الرمز لذلك الشاعر السيئ الأهداف الذي ينطلق خالياً من كل موهبة لبيع كلماته في أسواق الفلسفة والمرابين والقادة ذوي النوايا السيئة، عارضاً حماره هدية للشيطان، مواصلاً الحلم بلا انقطاع في عالمه الذي أدركه الخراب.

والسلحفاة التي سبقت الأرنب خرافة صغيرة تروى للأطفال من «كليلة ودمنة»، ولكن البياتي يستعملها باعتبارها مثالاً لتزييف الأفكار، فالسلحفاة لا تستطيع أن تسبق الأرنب على أي حال، والناس الذين يصدقون ذلك مجرد خراف ساذجة، أما الكاتب نفسه فهو راعي نعاج سيئ يقوم بالتنجيم وقتل الأفكار الجيدة، وهذه هي النقطة التي يعبرها البياتي إلى إعلان عار الكتّاب العاملين في صف أعدائه، ولكن الملاحظ أن اختيار المثال للأفكار المزيفة قد تمّ بطيش مفاجئ، فالقصة لا تهدف إلى إقرار نتيجة السباق بين الأرنب والسلحفاة بل إلى تحديد نقطة الخطأ التي تمثلت في استهانة الأرنب بخصمه وخلوده إلى النوم متخلياً عن أهدافه كلية. وقد صاغ «لاتنين» هذه القصة على النحو التالي:

(السلحفاة لا تصلح للسباق

ولا تستطيع أن تراهن عليه

إلاّ.. إذا نام الأرنب).

وبدا من الواضح أن أهداف القصة تقع وراء مفهوم البياتي لفكرة المقارنة، ولكن الخط العام الذي تتخذه الرؤية لتحديد عمليات التزييف والخداع ما يزال سليماً، فليس ثمة من ينكر ازدحام العالم بالباعة المتجولين، ومزيفي الأفكار.

الجزء الثالث بداية للتركيب الطبقي المطلوب:

(كان على المسرح يبكي

وكان قوس النار

وعنزة تنفخ في مزمار

وكان في الفراغ

يهوي، وكان وجهه ملطخاً بأرخص الأصباغ)

ومن الواضح أن «نقطة الوقوف» قد تحولت كلية من الأصل إلى السيرك، وبدأت الرؤية على الفور في تجميع الأجزاء لبناء الأصل مرة أخرى على النحو المطلوب، فبدأ إعلان النهاية بالبكاء، وافتضح المهرج وفقد كل أقنعته مرة واحدة، وبدت التفاصيل مبتورة مهملة مضحكة وسقط قوس النار، ونفخت العنزة في المزمار، وهوى المهرج حاملاً عاره إلى قاع الفراغ البارد الذي يمتد عبثاً على طول اللعبة كلها.

ولا شك أن البياتي قد حقق هنا لحظة أصيلة حافلة بالأبعاد، ولكن الجزء الرابع يعيده إلى نقطة غامضة تخص تفسير الشيوعيين «لهاملت» باعتباره قضية خيانة في تزييف نتيجة الندم، وهو تفسير تمّ عرضه بنجاح على مسارح موسكو، ولعل البياتي يتبناه بطريقة ما، فمن الواضح أنه يضع «هاملت» أمام لحظة الندم التي يعيشها المهرج الخائن:

(هاملت يطفو فوق سطح الليل والأشياء

متوجاً بالقش والطحالب

أهذه الثعالب؟

أسدلت الستار؟

المسرح الخاوي بلا أنوار

وهو على كرسيه ينهار

محطماً، يكلم الجدار).

وفي الجزء الخامس يعود لكي يواصل جمع التفاصيل لبناء الأصل. بعد أن استقر أمر المقابلة بين هاملت الشجاع وبين المهرج الشديد الجبن الذي ما فتئ يذرف الدموع بحثاً عن لحظة الانقاذ:

(كان على المسرح يبكي

يدوسه الجمهور

كان بلا ملقن، يرقص في الفراغ،

فوق ظله يدور).

ثم يأتي السؤال الحقيقي عن إمكانية النجاة:

(أيتها الديدان

أتأكل النيران

هذا الحصان الخشبي،

هذه الجدران

أيبعث الإنسان

في هذه المقبرة الضائعة المكان؟).

ولحظة الإثارة يحققها البياتي عبر عثوره على فكرة الحصان الخشبي الذي بناه «أوديسيوس» وخبأ فيه عشرة من جنوده ثم ترك الطرواديين يسحبونه إلى داخل مدينتهم معتقدين أنه مجرد غنيمة حرب تركها الإغريق، وبعد الاحتفال نام الطرواديون

وانسلّ جنود «أوديسيوس» من جوف التمثال وفتحوا أبواب طروادة للموت والدمار، فالفكرة هي نفسها، وذلك الحصان المريب يضاهي لحظة الخداع التي يطويها الكتّاب الأشرار في جوف كلماتهم، وقد وصل البياتي إلى حافة هذه الرؤية المثيرة ولكنه لم يستطع تحقيقها بصورة مفصلة لأن أبعاد المهرج ما زالت تسد طريقه، وقد كان في عجلة من أمره لكي يضع أسئلته المحزنة عن إمكانية البعث والإنقاذ.

هذه هي القصيدة التي أشرت إليها باعتبارها أول خطوة حقيقية في اتجاه التعبير المركب أو فكرة القناع الذي يضعه البياتي فوق شخوصه، والذي تحقق بعد ذلك بصورة أكثر اكتمالاً في ديوانه الأخير(*).

ومهمة الحديث القادم أن يحدد أبعاد تلك الصورة تمهيداً لنقاش فكرة القناع الداخلي الذي يضعه البياتي فوق رأسه هو، مبتدياً انطلاقة جديدة عبر (الذي يأتي ولا يأتي).

(*) يقصد ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» الصادر عام 1966.

5

(فكرة القناع الخارجي لا تحقق أعلى مستوياتها في هذا الديوان)

«مرثية إلى مهرج» كانت خطوة ضرورية لإعداد فكرة القناع إعداداً يليق بالانطلاقة الكبيرة التي يزمع البياتي أن يحققها عبر هذا الديوان، وكان المرء يتوقع أن يكتشف الشاعر طريقه بيسر بعد أن أتم إعداد المقدمة في «سفر الفقر والثورة»، ومهّد لتطوير أقنعته عبر رؤية أكثر اتساعاً من فكرة «المهرج» البدائية، وكان البياتي ـ في الواقع ـ قد وقف عند حافة الانطلاقة المتوقعة، عندما انحرف فجأة في خط هجائي حاد يليق بصغار الهجّائين الذين كانوا يتعاطون صناعة الشعر والتجارة في مدن المماليك، وفقد طريق العودة على نحو محزن، حتى أن المرء ليخيل إليه أن «مرثية إلى مهرج» هي أقصى ما تستطيع إمكانيات هذا الشاعر تحقيقه في رؤية واحدة.

«فالمهرج» الذي بدأ البياتي يهجوه خلال عام 1956 بقصائد الشعر الساذجة، ظل يلوح على الدوام مثل فكرة رصينة يتم تطويرها بتركيز سنة بعد سنة حتى حققها البياتي عبر تلك الرؤية

الشاملة التي تمثلت فجأة في التقاط زاوية السيرك والمهرج معاً، وتبنى فكرة القناع الخارجي تبنياً يهدف إلى إلحاقها برموز هوميروس الخاصة بحصان طروادة، وكان الطريق مفتوحاً إلى الخطوة التالية، عندما انحرف البياتي مرة أخرى، وكتب قصيدته المحزنة التي دعاها «الموت».

هذه القصيدة تتناول نفس الفكرة المتمثلة في «مرثية إلى مهرج»، وتهدف إلى تعرية أغراض الكتّاب المرتشين الذين يبيعون قوالبهم الفكرية السيئة مقابل مهادنة أعداء الثورة، وليس ثمة شك أن البياتي كان يتمنى إلحاقها بمرثية إلى مهرج محاولاً أن يتم فكرة القناع الخارجي في خط صاعد على الدوام، ولكن المرء يعتريه الشك في قيمة هذا الزعم عندما يحدد أبعاد القصيدة بالمقارنة، فالقناع هنا مجرد صفة صغيرة مشحونة بالرمز، والبياتي يدعو خصمه «بالثعلب العجوز»، وهو اسم غامض لا يمكن إلحاقه بالرمز المتمثل في كلمة «المهرج» ثم يجمعه في رؤية واحدة «بالموت» مفرغاً جهداً خاصاً طوال أبيات القصيدة لكي يحقق لحظة الارتباط بين «القتل الفكري» وبين الموت السلبي المفزع من الومض، حتى أن المرء تعتريه حيرة غامضة عما إذا كان البياتي يفهم «الموت» باعتباره «تدميراً» فقط رغم كل ما يقوله عن همنغواي «وكاترين التي ماتت وهي تلد الحياة!»، والواضح أن الرؤية كلها ما تزال تخص فكرة «المهرج» لا «الموت»:

(الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الأصفر والرموز

المرتدي عباءة الليل

وفوق رأسه طاقية الاخفاء

يفتضّ كل ليلة عذراء).

هنا تتحقق ثلاثة أبعاد من «بودلير»: القبح والغموض والخسة، إلى جانب ثلاثة أبعاد أخرى من الفولكلور الشرقي: الفقهاء والسحرة وشهريار، وهو مزيج مهمته أن يعد لفكرة القناع التي يزمع البياتي أن يصنعها من لحظتي الشر المتمثلتين في غموض الموت وغموض الأهداف الخاصة بالمهرجين، ولذلك فإن القصيدة تتجه على الفور لتجميع الجزئيات المطلوبة لإعداد «فكرة الشر» المزودة بقدرات الموت والمهرجين في خط واحد:

(يفترس النعاج والأطفال

يرضع ثدي هذه الشمطاء

يغدر بالعشاق

يضحك مزهواً من الأعماق).

والصورة الأولى تخص «الثعلب» والثانية تخص «الكاتب المرتشي» الذي يعيش بين فئات المفلسين، والثالثة تصدر مباشرة من نهايات شهرزاد لقصص الحب في ألف ليلة عندما تقول «حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات» وهو ما يستعمله البياتي لرمز «الموت» ليلائم بين أجزاء الصورة، ثم تصل باقي التفاصيل:

(يقرأ في كل اللغات

كتب الفلسفة الجوفاء

يرمي بها للنار

يزيف النقود والأفكار

يندس في قلب المغنّي، يقطع الأوتار

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد في مملكة الأحياء).

وهذه الإشارة الأخيرة تخص مشكلة الكتّاب المخربين الذين يسخّرون امكانياتهم لتأدية عمليات الشتم وتوزيع التهم والمدح والأكاذيب طبقاً لقيمة الثمن المطلوب، محققين سلطاناً رخيصاً عن طريق قوتهم المدمرة، وهي مجموعة أصيبت بها كل بلدان الشرق والغرب على السواء، وسخّرها الشيوعيون لخدمتهم في معظم الأقطار الاشتراكية باسم تلك اللعبة الغامضة المسماة «بأهداف الفن»، واشتراها الرأسماليون في باقي البلدان بالدولارات، وليس ثمة شك أن تلك المجموعة السيئة تمثل قوة فكرية خاصة لا يمكن قهرها بالشعر وحده، ولذا فإن البياتي يترك «ثعالبه» تمضي في طريقها عبر نهاية القصيدة محاولاً أن يشتمها لآخر مرة عن طريق الإشارة إلى مجموعة العجائز والأطفال الذين جاءوا للفرجة على «المعتوه»:

(الثعلب العجوز،

مرّ من هنا سكران

حوّم حول البيت واستدار

أخرج لي لسانه وسار

ينفخ في المزمار

تتبعه عجائز القرية والأطفال).

«وإخراج اللسان» إشارة أكثر ألماً لاستهانة المخربين بمبادئ

الشرفاء، وإنهاء القصيدة عند هذا الحد يعطيها لحظة التولد التي تحتاج إليها الرؤية بطريقة جدية، ولكن السؤال الحاسم لا يمكن تجنبه: «هل تحققت فكرة القناع تحققاً يضاهي مستوى «مرثية إلى مهرج»، وهل قفز البياتي خطوة إلى الأمام أم إلى الوراء؟».

لو كان ثمة قصيدة أخرى في هذا الديوان تتناول نفس الفكرة، لتوقفت لدراستها قبل أن أجيب على هذا السؤال ولكن الديوان يخلو من تلك القصيدة وليس ثمة مفر من أن أذكر ترددي تجاه إجابة السؤال مباشرة ولكن الحقيقة تظل بعد ذلك أقل تردداً: إن البياتي لم يحقق مستواه على الإطلاق، وقد انزلقت رؤياه إلى البعد القديم الذي بدا في بقية القصائد الحادة ذات الاتجاه الهجائي، وليس ثمة مفر من أن يعتبر المرء «مرثية إلى مهرج» التي كتبت في ابريل/نيسان عام 1965 آخر ما حققه البياتي فيما يخص فكرة القناع الخارجي.

وعند هذا الحد أنا أعتقد أنني قد بذلت كل ما لدي لكي أتتبع «أقنعة» البياتي التي كان يضعها فوق شخوصه محاولاً أن يجد مخرجاً من «التقريرية» الحادة عن طريق التعبير الطبقي المركب.

وقد ذكرت منذ البداية أنني أزمع أن أتتبع تلك المحاولة عبر فكرة الكتّاب المرتشين الذين يناصبهم البياتي العداء لإظهار «الأقنعة» الشعرية القائمة أمام مسرح الرؤية، وقد بدا أن الفكرة غير الناضجة المشحونة بخطوط الهجاء عبر الأعوام الأولى من تجربة البياتي، قد طفقت تكبر وتمتد في اتجاه التعبير المركب حتى انتهت إلى آخر مداها في قناع المهرج ورموز هوميروس ثم فكرة الموت المتمثلة عبر القصيدة السابقة، وكان ذلك كله فيما يخص

«القناع الخارجي» وحده وهو ما يضعه البياتي فوق شخوصه القائمة في الخارج، وقد تتبعته تمهيداً للبدء في محاولة أخرى تهدف إلى البحث عن «القناع الداخلي» الذي بدأ البياتي يضعه فوق وجهه ذاته لتأدية أبعاد التعبير المركب الخالي من التقريرية. وهو قناع أعتقد أنه قد تحقق كلية عبر ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» بصورة بالغة الوضوح.

فهل بدأت الفكرة قبل ذلك؟

وهل يمكن تتبعها في خط صاعد على النحو الذي حدث بالنسبة «للقناع الخارجي»؟

فإن نتائج هذه الدراسة تتوقف كلية على إجابة هذين السؤالين «بنعم مباشرة». وإذا حدث ذلك دون التواء، فأنا أعتقد أنني سوف أضع يدي عند آخر انطلاقة مجدية في شعر عبد الوهاب البياتي، وليس ثمة شك أن تلك لحظة معرفة، تستحق أن يبذل المرء جهده من أجلها.

فلنبدأ بهذا السؤال:

متى اكتشف البياتي فكرة القناع؟

6

(بدايات فكرة القناع الداخلي جاءت خلال عام 1957)

كانت مشكلة البحث عن (المشاركة) تقود البياتي عاماً بعد عام في اتجاه التعبير المركب، وكان من الواضح أن ذلك الشاعر المتفرغ للثورة والدفاع عن قضايا المثالية يواجه لحظة عزلة لا مجال لقهرها إلا عن طريق التماس المشاركة من المفكرين الكبار في تاريخ العالم الخارجي، فقد كانت العزلة ـ خلال عام 56 ـ أشد كآبة في مدن الثورة العربية، وكانت قضايا البياتي تتعرض لاختبار قاسٍ على طول الوطن العربي.

الثورة في الجزائر تواجه حرباً إبادية، والثورة في العراق انتهى أمرها إلى حلف بغداد المريب، واليهود يهاجمون سيناء في محاولة للالتقاء بالامبرياليين على أرض الثورة نفسها، التي كان البياتي يعتبرها جسراً إلى عودة فلسطين المحتلة، والعالم العربي يواجه أزمة الحلف الآري المرتقب بين إيران وبين تركيا إلى جانب الأزمة الاقتصادية في مدن المغرب.. ومشروع إيزنهاور، ومشكلة شمعون والأسطول السادس في لبنان!

وكانت هذه القضايا المتداخلة تملي كبتاً فكرياً في معظم المدن العربية ـ وخاصة في بيروت ـ وتحدد احتمالات التعبير بطريقة حادة، صاعقة لا مفر من مواجهتها بأفكار أكثر حدة، لذلك فإن البياتي خلال هذه الفترة يقصر جهوده على قضايا الثورة المباشرة، ويتبنى طريقة مباشرة أيضاً فيما يخص أدوات التعبير، منطلقاً عبر «المجد للأطفال والزيتون» إلى نهاية الخط التقديري القاطع:

(«يافا» يسوعك في القيود
عارٍ، تمزقه الخناجر ـ
عبر صلبان الحدود ـ قالوا ـ
وفي عينيك يحتضر النهار
وتجف ـ رغم تعاسة القلب ـ الدموع
قالوا: «تمتع من شميم
عرار نجد» يا رفيق
فبكيت من عاري
فما بعد العشية من عرار).

ويكتب رسائله المليئة بالسخط والحزن إلى ضحايا المعركة المفقودة معلناً مؤازرته بكل ما لديه:

(يا أخوتي المتحرقين
إلى غد تحت النجوم
يا صانعي الحب العظيم
يا أطفال «يافا» الهائمين

على تخوم وطني الكبير
أنا لا أزال هنا، أغني
الشمس محترقاً
أغني لا أزال).

ثم تنتهي رؤياه إلى آخر الخط التقريري الخطابي:

(المجد للشهداء
والأحياء من شعبي
وللمتمزقين الصامدين
المجد للأطفال في ليل العذاب
وفي الخيام
المجد للزيتون في أرض السلام
وللعصافير الصغيرة
وهي تبحث في تراب حقلي،
وللجيش المرابط في حدود وطني الكبير
جيش العروبة والخلاص).

وفي هذه الفترة اتهم الشعر العربي الحديث بالتفاهة، وكان النقاد يقفون بثبات ضد مشكلة التعبير الطائش في هذا الشعر ودعوه «شعر الخبز والسلام» معلنين إفلاسه من الفكر الجيد. وكان الأمر يبدو مجرد رصف نزق لكلمات الرومانسيين الفرنسيين عبر تفعيلات متفاوتة الدرجة في الارتباك، وكان البياتي يركض مع بقية رفاقه عبر هذه الدائرة، ناثراً دموعه على الدوام دون أن يحقق خطوة مجدية في اتجاه الرؤية الكاملة.

ولكن العزلة التي عاشها البياتي بعد عام 1956 كانت تعدّ له الطريق في اتجاه التعبير المركب المتمثل في التماس المشاركة من بقية الرواد الكبار، وكان البياتي يقترب ببطء من فكرة القناع الداخلي، ولكنه لم يكتشفها قط. كان ما يزال مشغولاً بتطوير التقريرية وحدها.

وفي عام 1957 أصدر ديوانه «أشعار في المنفى» الذي بدا مجرد نوبة أخرى من البكاء الحاد المتفجر بالسخط رغم كل ما أعطاه البياتي من صور مذهلة. وقد كان من الواضح أن «التقريرية» بلغت آخر مداها في هذا الديوان، وأعطت كل ما وسعها أن تعطيه من احتمالات التعبير مبدية تجدداً مفاجئاً على الدوام عبر مئات الصور الشعرية الجيدة التي طفق البياتي يعدها لإنقاذ رؤياه من لحظة التقرير، ولكن الديوان ظلّ إلى النهاية مجرد بكاء:

(يا آكلاً لحمي ولحم أخيك
حياً
يا خيوط العنكبوت
يا آكلي: إني أموت
من أجل أن أهب الحياة
إليك، إني يا خيوط العنكبوت
إني أموت).

وكان الخط الحاد ما يزال يعترض الطريق أمام الأفكار الجيدة، والبياتي يعدّ صوره لكي تؤدي مهمة الشتم تأدية أكثر قوة فيما يخص الامبرياليين الذين جاءوا لإهانة الثورة:

(على جبين الشمس. بورسعيد
مدينة شامخة الأسوار
كالأعصار
في أوجه اللصوص
لصوص أوروبا من التجار
من مجرمي الحرب
وشاربي الدماء).

وهذا الشعر الذي يبدو خبراً مكتوباً بطريقة حادّة، كان خلال عام 57 وسيلة التعبير الوحيدة عن عواطف المشاركة التي جمعت الأمة بأسرها عند نقطة واحدة تتمثل في رفض صداقة الامبريالية رفضاً عاماً لا تفاصيل فيه، بغض النظر عن بقية المشاكل الأخرى، وكان ذلك قد تمّ في روسيا خلال أيام الاتحاد، وعبّر عنه شعراء الثورة ـ كما عبّر عنه البياتي ـ بحماس عام مندفع وراء وسائل المدح والهجاء الحادة ـ دون التوقف لنقاش حقيقة المشكلة باعتبارها قضية من أي نوع.

وبالنسبة لديوان «أشعار في المنفى» فقد صدر خلال فترة خاصة متميزة في تاريخنا الحديث بصفات الحدة والمواجهة على أوسع نطاق، وكانت قضية الفكر في الفن ما تزال تجد تفسيرات مريعة تصل إلى حدّ الاتهام بالخيانة حتى أن صحف القاهرة اتهمت عباس محمود العقاد بما أسمته «البيروقراطية الفكرية السيئة والصوفية الرجعية» لأنه كتب مقالاً عن الطماطم بدلاً من أن «يوفر ذلك الفراغ لنقاش مشاكل الأمة الملحة».

وكان البياتي يوالي سيره في هذا الاتجاه غير ملتفت إلى

وسيلة التعبير ذاتها، منطلقاً عبر قدراته الهائلة على تركيب الصور إلى إعلاء شأن التقريرية واتخاذها منفذاً نهائياً إلى لحظة التعبئة المطلوبة في الأمة بأسرها، وليس ثمة شك أن «أشعار في المنفى» كان أرقى مظهر شعري ممكن شهدته تلك الفترة فيما يخص قضايا الثورة، ولكنه لم يكن أرقى حدّ لرؤية البياتي ذاتها، فما لبث أن بدا أن ذلك الشاعر الجاد ما يزال يبحث عن طريق آخر وراء التقريرية المباشرة ولكنه يعاني لحظة تمزق في مواجهة القضايا التي يتعامل معها، والتي لا تحتمل الإغراق الشعري بأي حال.

وفجأة اكتشف البياتي أبا العلاء المعري، وكتب له قصيدة ثورية زاخرة بالأمل، وكان بذلك يضع قدمه على أول درجة في سلم التعبير المركب، ويختار ذلك الطريق الطويل الذي انتهى إلى تبني فكرة القناع الداخلي بصورة نهائية بعد ثماني سنوات.

أما قصيدة البياتي إلى أبي العلاء فلم تكن قناعاً من أي نوع، كانت مجرد محاولة للبحث عن (المشاركة) عند شاعر إنساني كبير، وكانت محاولة جيدة سرعان ما قادت رؤيا البياتي إلى همنغواي وكامو ولوركا والحلاج.

وهذا ما أزمع أن أتابع عرضه لتحديد مدى الاطرادية في لحظة البحث عن المشاركة عند بقية الروّاد الكبار.

7

(لقاء في المعرة ـ كانت خطوة مباشرة)

القصيدة اكتشاف مفاجئ شديد الحدة لأيديولوجية الثورة عند أبي العلاء، وقد بناها البياتي فوق حلم رواقي مباشر يهدف إلى الالتقاء بأبي العلاء عبر لحظة الميلاد الغامضة التي سبق أن تبناها فيما يخص بتفسيراته لفكرة التناسخ، وكان المرء يتوقع أن يرتكب البياتي هذا الخطأ، فقد بدت منطقة الفلسفة أكثر التواءً مما يستطيع شعر الثورة أن يحققه، وبدا أبو العلاء نفسه ـ وهو صوفي لامنتم بعيد الغور ـ مجرد تمثال نحاسي يكتب له البياتي إنشاءً رديئاً إلى حد كاف:

(والتقينا في المعرة

وعلى بردتك البيضاء

زهرة

وغمامة

تمطر الأرض التي غنيتها

تمطر قطرة

تلو القطرة).

وهذه اللعبة الحافلة بالايقاع تهدف إلى إعداد لحظة الخطابة التي يزمع البياتي أن يلقيها أمام أبي العلاء:

(صاح هذي أرضنا

من ألف ألف تتنهد

وعليها النار، والشعب

عليها يتجدد

صاح إنا أبداً من عهد عاد نتغنى

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيدة).

ومن الواضح أن البياتي يعوّل على المقابلة البلاغية وحدها لكي يخرج من منطقة اليأس الصوفية التي يفرضها ظل أبي العلاء، فالنار تقف في مواجهة العشب والموت في مواجهة التجدد، والقبور في مواجهة الأقاحي عبر لعبة مضنية لا يحتملها سوى كبار الرومانسيين، وعندما يحس البياتي بالإرهاق يعود ليفرغ شحنته من الحماس مرة واحدة متلاشياً وراء ضخامة التمثال:

(صاح إنّا لم نعد

مخلب هر

لم تعد أشعارنا

مخدع عهر
للسلاطين، ولا باقات زهر
لم نعد محض نفايات وصفر
نعصر الخمر إلى الأرباب
من دهر لدهر).

وهذا ليس مركز الرؤية، فالبياتي لا يهدف إلى إقرار الثورة الشعرية وحدها ـ التي يقحم أبا العلاء في مشاكلها بطريق الخطأ ـ ولكنه يريد أن يواصل الحديث عن الثورة الحقيقية المنطلقة في غير إبطاء من الجزائر إلى بغداد، وليس ثمة سبيل إلى تحقيق هذا الهدف ـ عبر أبي العلاء ـ إلا بقطع الرؤية قطعاً حاداً، وفرض الثورة على أفكار الصوفيين:

(يا رهين المحبسين
قم تر الأرض تغني، والسماء
وردة حمراء،
والريح غناء
قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
في الدجى من أجل أن تطلع شمس).

وقد ارتكب البياتي خطأ متوقعاً عندما تصور أنه قادر على الالتقاء بأبي العلاء المعري في إطار الثورة. إذ افترض أن «المحبسين» لحظتا اعتراض رفضي من جانب المعري في مواجهة أعدائه، فقد كانت المشكلة ذات وجه آخر مغاير إلى أبعد الحدود، وكان أبو العلاء، أحد هؤلاء اللامنتمين الكبار الذين

سيكتشفهم البياتي خلال السنوات القادمة، والذين يبدون دائماً وراء لحظة الاعتراض ذاتها مهما تطاولت الرؤية الشعرية الملتزمة، ولكن الثورة كانت تتجه اتجاهاً سطحياً مباشراً في رؤية البياتي الخاصة بديوان «أشعار في المنفى» وكان الالتزام وصفة أولية لا يمكن إعادة تفسيرها بأي حال.

وفي السنوات التالية اكتشف البياتي بقية اللامنتمين الكبار، وكان قد غادر لبنان بعد مشكلة الرئيس شمعون وطفق يذرع غرب أوروبا في محاولة مرهقة للبحث عن مصدر للعزاء، وكانت كل الظروف تعده لتحقيق الخطوة الحاسمة في اتجاه فكرة الاتحاد الصوفي اللامنتمي بإيديولوجية الثورة في الشرق، ولكن تجربته كانت ما تزال أقل من أن تحقق هذا الاتجاه عبر فكرة القناع الداخلي مباشرة، ولذا فقد واصل البياتي كتابة القصائد المهداة إلى كبار اللامنتمين مكتفياً بذكر أسمائهم في العنوان وحده، مفرغاً جهده لتحقيق التزامه بأكبر قدر ممكن من النقاء.

وكان ناظم حكمت يمثل كل آماله بوجه خاص، وقد كتب له البياتي كثيراً من قصائد هذه الفترة محاولاً أن يكتشف خلاله طريقاً أكثر عمقاً لتحقيق الاتحاد بين الفلسفة وبين الثورة، ثم رثاه بقصيدة جيدة عندما سمع بموته خلال عام 63، وكان ناظم حكمت قد قدمه إلى القراء الروس في ترجمة (قمر أخضر) ودعاه (شاعراً أصيلاً من أولئك الشعراء الحقيقيين الذين كان تجديدهم تلبية لدواعي المحتوى الجديد)، وفي تلك القصيدة التي أعدها البياتي لرثاء ناظم حكمت تحققت فكرة القناع الداخلي تحققاً مفاجئاً تقريباً، وطفق البياتي يتحدث من وراء مأساة

صديقه ملغياً كل الأبعاد مرة واحدة، حتى أن الاتحاد ليبدو مجرد معجزة غامضة لا تفسير وراءها:

(رحلتنا تمت

سلاماً!

أيها الربان

الموجة العذراء عادت

تذرع البحر،

وعاد الشاعر الإنسان

ودقت الأجراس في مدائن الدخان

أجمل إنسان على الأرض يموت

أجمل الأغان

رحلتنا تمت، سلاماً!

أيها الإنسان).

والمرء لا يعرف على وجه الضبط ما إذا كان البياتي يخاطب ناظم حكمت أم يخاطب نفسه من وراء ناظم حكمت، فالقصيدة ـ رغم طولها ـ مجرد ملحمة صلدة شديدة التماسك وقد تشابهت ظروف المأساة في حياة الرجلين إلى حدّ كافٍ لتحقيق فكرة «الحلول» الصوفية تحقيقاً ثورياً مباشراً، وكان البياتي قد ارتفع إلى مستوى التجربة، وأعطاها منحة التعبير المركب الذي يصعب إعادة أجزائه الآن، ولكن المرء يستطيع أن يقول بثقة إن الاتحاد قد تمّ بين «عودة ناظم حكمت ميتاً وبين انتصار الإنسان بالموت في انتحار الموج أمام تولد مائي آخر يحدث باتساق في مكان ما من المحيط».

وهذه الرؤية العميقة تتحقق مرة أخرى عندما يكتشف البياتي انتصاراً إنسانياً آخر بالموت في مأساة همنغواي، ويقول له:

(سألت عنك الشيخ محيي الدين
قال: في فمي حجر
رسالة العشق، ومعبودك
تحت قدمي القمر
مذابح العالم في قلبك
والأطلال والذكر
قال صديقي الشيخ محيي الدين:
لا تسأل عن الخبر
فالناس يمضون، ولا يأتون
والسر على شفاهنا انتحر).

وهذه الإيماءة المحزنة إلى قضية الموت من شاعر ثوري ملتزم مجرد مقدمة لفكرة «الانعتاق الصوفي» التي طفق البياتي ينطلق في اتجاهها بثبات محاولاً أن يجد الرابطة بين مواجهة الصوفيين للموت بفكرة الحلول، وبين مواجهة الثوريين للطغيان بفكرة التجدد.

وكان لا بد أن يعبر البياتي جسر اللامنتمين.

8

(من ألبير كامو إلى الحلاج)

قصيدة البياتي إلى «ألبير كامو» تبدأ على هذا النحو:

(سبعة أقمار على التلال

حافية «أسلحة، أقوال

ضمائر، أقفال

للبيع» أنت متعب

تعال!

نهيم في حدائق الليال نطارد الظلال

نرقب فجر العالم الجديد

في الجبال

نمسك في شباكنا

فراشة المحال)

والعدد «سبعة» رمز فلكلوري في كل اللغات للدلالة على

«الزمن والتعدد» معاً، وقد أشارت معظم الديانات إلى أن خلق العالم تمّ في سبعة أيام فيما بدأ الناس في تقسيم الزمن طبقاً لتغير مواضع الشمس إلى سبعة أيام أخرى تدور على مدى السنة في دائرة شبه كاملة، والبياتي يستعمله هنا بجانب رمز من الثيولوجيا الرومانية وهو «القمر الحافي» ليشير إلى ظاهرتي «الزمن والخلق».. اللذين يعتقد اللامنتمون أنهما أهم أجزاء العالم على الإطلاق، ولكن هذا العالم ـ بالنسبة للبياتي ـ مجرد خليط كبير من الصراع المعتمد على القوة والفلسفة الجوفاء والنفاق والجشع، وقد أشار إلى هذه الوحدات بأربعة رموز معروضة للبيع، السلاح والفلسفة وضمائر الرجال وأقفال الخزائن ثم أعلن لصديقه كامو ـ الذي كان قد مات ـ أن العالم الحقيقي ليس هو ما بناه اللامنتمون، وأن كامو لا بد قد أدرك ذلك الآن في مملكة الموت بعد أن انتهت أيام الصراع والفلسفة وانطفأت شعلة الوهم في الفراغ البارد. والبياتي يعد هذه اللحظة المحزنة لكي يعرض بعد ذلك فكرته المحزنة بدورها عن الموت. فالعالم لا جدوى منه ولا جدوى من الفلسفة والثورة وصيحات الظفر، إن الأمر كله مجرد لعبة يشغل بها الإنسان نفسه ريثما يصطاده الفراغ. لذا فإن البياتي يدعو صديقه ـ بسخرية حادة ـ إلى أن يأتي معه ليمسكا فراشة المحال ثم يدعوه إلى مسرح الثورة في الجزائر، لكي يسقيه كوباً من الشاي! بعد أن يتعب من مطاردة الظل!

وهذه الصورة الحادة الخطوط إعداد آخر لإظهار الرثاء لكامو الذي قضى حياته في صراع العبث:

(تعال

نشرب شاي العصر في وهران،

فالأغلال أدمتك يا سيزيف،
يا فارس عصر أدرك الزلزال
تعال، أنت متعب،
تعال!).

والمرء يحس كأن البياتي يريد أن يخاطب «كامو» باعتباره طفلاً مخدوعاً بطريقة محزنة، ويطيب خاطره ويسقيه كوباً من الشاي، ولكن الواقع أن البياتي يواجه إحدى لحظات اليأس المدمرة التي ظلت دائماً بمحاذاة آمال الإنسان في الإنقاذ عن طريق «الفضيلة». إن كل شيء يفعله الإنسان مجرد عبث ما دام «الموت» وحده هو نقطة الالتقاء، لذا فإن «سيزيف» مثل باقي فرسان الفضيلة، مثل ألبير كامو وهمنغواي، مثل البياتي أيضاً مجرد شحاذ ممزق الأسمال:

(تعال!
فالأطفال ناموا
ونام الفارس المتعب في الأسمال).

ثم يبدأ الجزء الثاني من القصيدة لكي يعرض صورة العالم على الفارس الميت. كل شي، يوالي سيره المعتاد، والغجر يشحذون مطاويهم، والفارس مات طبقاً للقانون:

(خناجر الغجر
تلمع في الكهوف،
في مخابئ الشجر
تغرز في أضالع القمر
وأنت مشدود إلى حجر

تغمرك الأعشاب
والأملاح والمطر
وحولك الصلبان غرقى).

وهنا يقف البياتي مرة أخرى ـ كما وقف في قصيدته لهمنغواي ـ عند حافة الموت الصلدة الخالية من العزاء، ولكنه لا يرتكب خطأ الوقوع في ذلك الفخ الميتافيزيقي كما فعل في المرة الأولى. إنه الآن يستدير عائداً معلناً لصديقه كامو أنه لا يجدر به أن يضيع وقته في محاولة فهم حادثة الموت:

(آه.. لا تسترق النظر
فألف باب أغلقت..
وألف سرٍّ دوننا انتحر).

ثم يشرع في السخرية بالعبث والصراع:

(تعال نطلق صيحة الظفر
ونوقد النيران في الجبال
في منازل البشر
ونرقب البريد وهو يحمل الزهر
والخبز والأشعار
والمسائل الأُخر!).

والنار التي يريد البياتي أن يوقدها في الجبال وفي منازل البشر هي الرد الوحيد الصالح على عبث الموت بالعالم، وهي لحظة من «الساديزم» اليائسة، وقد أدّاها البياتي بثقة وانطلاق شعري يليق به لكي يحصر الجزء الثالث من القصيدة في بيتين بديعين يلخصان موقف الثوريين من مشكلة الموت والعبث:

(النهر للمنبع لا يعود

النهر في غربته يكتسح السدود).

فالإنسان المحكوم عليه بالموت قدرياً لا يستطيع أن يتجدد من البداية مرة أخرى، إنه مثل النهر لا يستطيع أن يعود إلى منبعه، ولكنه ـ في هذا العالم العدائي المشحون بفكرة الموت ـ لا يفقد أصالته عبر غربته، إنه مثل النهر يستمد من غربته عن مجراه قوة الطوفان.

هذه القصيدة خالية من فكرة «القناع» ولكنني أتحدث عنها هنا باعتبارها ممثلة لمرحلة خاصة في شعر البياتي عندما اصطدم بظاهرة اللاجدوى في مقابل الموت، فقد كان من المحتم أن يحل الشاعر هذه المشكلة لكي يوالي التزامه بقضية الثورة، فلا معنى إطلاقاً لأن يواصل البياتي دعوة شعوبه إلى الإصلاح الثوري وهدم المادية الرجعية وإيجاد الحلول لمشكلة الحياة ما دام عاجزاً عن إيجاد هدف واحد مرضٍ لتلك الحياة سوى الموت القدري المشحون بالعبث، وكان البياتي يواجه هذه المشكلة بجدية بالغة، وقد طال تطوافه حول جدران الفلسفة محاولاً أن يجد حلاً مباشراً من أي نوع وعندما اكتشف حلول اللامنتمين طفق يناقشها على الفور باعتبارها فلسفة ملتزمة، وقد حصر البياتي نقاشه في مشكلة الموت وحدها، ولم يكتب قصائده إلا بمثابة رثاء للموتى من اللامنتمين، وكانت تلك المحاولة ـ التي انتهت بالفشل ـ هي المنفذ الحقيقي الذي حمل البياتي بعد ذلك إلى «الحلاج والمعري» ملتمساً عندهما حلاً آخر أكثر جدوى.

فمشكلة الموت هي التي قادت البياتي إلى اللامنتمين ثم إلى كبار الصوفيين في الشرق، وهي النقطة الحقيقية التي يتحتم على

المرء أن يعتبرها سبباً في ربط هذا الشاعر الثوري الملتزم بأفكار الصوفية واللامنتمين على السواء.

فالموت عقبة أمام الدعاة إلى تقديس الحياة، والموت عقبة أمام كل الآمال التي يبنيها المتفائلون والثوريون على نتائج الصراع الإنساني، وقد حلّ الصوفيون ـ ومنهم الحسين بن منصور الحلاج ـ مشكلة الموت بفكرة الحلول، وهي فكرة تقول بالتناسخ الفوري واتحاد العالم في ذاتية اللّه. وقد اكتشف البياتي أن ذلك بالضبط هو ما يحتاجه لقهر مسألة الفناء، فكما أن الصوفي لا يفنى لأنه يتحد بذات اللّه، فإن الشعوب لا تفنى لأنها تنتقل عبر لحظات التجدد الثوري إلى ذات أكثر اكتمالاً، فالتجدد لا يقهره الموت. إنها تقهر الحياة ذات الامتداد الزمني ولكنها لا تقهر التجدد بل تمدّه بوسائل البقاء على النحو الذي أعلنه الصوفيون ما دام ذلك التجدد اكتمالاً واتجاهاً في الطريق الأكثر استقامة، وذلك يعني أن الثورة والموت ليسا في الواقع سوى مدّ إيجابي لتحقيق التجدد المطلوب.

كانت هذه لحظة كبيرة في حياة البياتي.

وقد انطلق على الفور لإعدادها عبر مجموعة من القصائد المهداة إلى كبار الصوفيين خلال عام 64، وافتتح سفر الفقر والثورة الذي صدر في فبراير/شباط 1965، بقصيدة من ستة أجزاء مهداة إلى الحسين بن منصور الحلاج.

هذه القصيدة «قناع» كامل من جميع الوجوه، وهي أول عمل أتمّه البياتي في اتجاه فكرة القناع الداخلي.

9

(الطريق عبر اللامنتمي)

.. بدأ البياتي بهمنغواي.

تحدث إليه عن أمر الموت الغامض وأحزان لوركا والفاشيست ودقات الأجراس التي تضيع عبثاً في مدريد وفي مدن العالم الأخرى، وكان البياتي ما يزال يبحث عن حلّ أكثر جدوى لمشكلة الموت عند همنغواي، وقد خيّل إليه أنه يستطيع أن يتبنى حلول اللامنتمين المعارضين، ويواجه الموت بحالة واحدة من الرفض وكان ذلك فخاً مثيراً بالنسبة لشاعر ثوري ملتزم، فاللامنتمون رفضوا فكرة الموت باعتبارها امتداداً لسطح أملس شديد الصلابة يمتد على طول العالم داخل كلمة من ابتكار الفقهاء وصغار القسس، وتلك الكلمة هي (المصير) وليس ثمة جدوى من أن تتبنى الثورة هذا الحل بصورة نهائية، فالجياع لا يموتون من أجل الفلسفة في أي من مدن العالم، بل من أجل الخبز والفلسفة معاً، أو ما يسميه الناس (بالتجدد) وكان همنغواي قد حقق هذه الرؤية على نطاق التجريد في (وداعاً

للسلاح)، ولكن البياتي لم يكتشف ذلك إلا في فترة متأخرة عبر موت (الحلاج)، وكان قد تأخر بضع سنين، أما بالنسبة لهمنغواي فقد خاطبه بيأس معلناً مصير الأحياء:

(الموت حتف الأنف

لوركا قال لي

وقال لي القمر

ضيعتني

ضيّعك الوتر

موّتك الضجر

رحلت والربيع في طريقنا

وارتحل الغجر

وأحرقت خيامهم

واحترق الزهر).

وهذا السلاح المحزن يعده البياتي لإقرار فكرة (الموت) باعتبارها قدراً لا مفرّ منه، محاولاً أن يجاري همنغواي الذي أساء فهمه بطريقة فاصلة فقد كان من المستحيل أن يدرج المرء هذا الكاتب في قائمة صغار القدريين المحتمين وراء جدران الرفض، وإذا كان همنغواي يعرض فكرة المصير باعتبارها نقطة التقاء المتناقضات جميعاً، فإنه بالتأكيد لا يضع الإنسان على كف عفريت ويتركه يواجه الموت بالصدفة، وقد أعلن دائماً أن الحياة غاية العالم واللّه وكل شيء، وحمل (هاري) وراء الموت داخل حلم خاطف في ثلوج كليمنجارو، وترك العجوز (سنت ياغو) يجر هيكل سمكته إلى شاطئ الأمان دون أن يقرر مسألة

المصير، وهاري مورغان يقاتل بيد واحدة، وكاترين تلد طفلة (متينة البناء) قبل أن تموت، وليس ثمة أمل واحد في أن يجد المرء تفسيراً لما يقوله البياتي عن همنغواي في هذه القصيدة إلا بإعادة الرؤية إلى مشكلة القدر في ثقافة الشرق بأسره عندما يصرخ البياتي معلناً حيرته:

(سألت عنك الشيخ محيي الدين

قال: في فمي حجر

رسالة العشق ومعبودك تحت قدمي، القمر

مذابح العالم في قلبك والأطلال والذكر

قال صديقي الشيخ محيي الدين:

لا تسأل عن الخبر

فالناس يمضون ولا يأتون

والسر على شفاهنا انتحر).

وليس ثمة شك أن هذه الإجابة الصلدة أسوأ حل تستطيع الثورة أن تتبناه ولكن البياتي لا يفكر في الثورة الآن، بل يواجه لحظة يأس قدري يختص بمشاكل الفلسفة ويحاول جاهداً أن يجد شيئاً يمنحه العزاء في مقابل العجز وعندما يسأل أحد الفقهاء يكتشف لديه فكرة المصير، وهي فكرة مشاركة في الدرجة الأولى فالموت قانون لا استثناء فيه، وليس من المحتمل أن يتمكن الناس من تفسير كل القوانين، وقد قال الفقي (لا تسأل عن الخبر)، ثم أعلن انتحار السر نفسه وانتهت الرؤية عند هذا الحوار وكان البياتي ما يزال في حاجة إلى بضع سنوات أخرى من العمل المرهق لكي يكتشف ـ عبر قضية فقيه آخر اسمه

الحلاج ـ أن الموت ليس نهاية التجدد، وأن (المصير) قانون يحكم امتداد الأفراد ولكنه لا يحكم امتداد الحياة:

(ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف،

والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت).

وهذه الكلمات الشجاعة لم يقلها البياتي لهمنغواي بل للحلاج. فقد كان خلال التصاقه بأبعاد اللامنتمين الغربيين ما يزال أكثر ذعراً في مواجهة الموت من أن يجد له تفسيراً صوفياً يمكن ربطه بقيم الثورة، وكان البياتي يسيء فهم الظروف التي قادت الفلسفة الغربية إلى إعلان الرفض الجامح لفكرة الموت من جانب الفرد، فاللامنتمون لا تهمهم الثورة، ولا يريدون أن يحققوا انتصاراً جماعياً مقروناً بالحماس، إن كل ما يحتاجونه مجرد لحظة ثبات فردي متميز في وجه المتناقضات، وليس ثمة شك أن البياتي لا يستطيع أن يحمل ثورته والتزامه فوق كتفه عبر هذا الطريق الحاد، لذا فقد بدا الحديث عن لوركا في هذه القصيدة المهداة لهمنغواي لحظة فشل محزنة للرؤية بأسرها:

(لوركا صامت

والدم في آنية الورود

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد

يموت.. والأطفال في المهود يكون
لوركا صامت
وأنت في مدريد
سلاحك: الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تدق هذه الأجراس؟
أنت صامت والدم
يخضب السرير والغابات والقمم).

ولحظة الارتباك حدثت عندما تذكر البياتي أن همنغواي قد مات بدوره وصمت إلى الأبد فطفق يربط موته بالصمت في مقابل (لوركا) الذي أعدمه الفاشيست برصاصة صدئة، وانتهت الرؤية بقتيلين بائسين من الثوار القدماء، وأسدل الستار فيما كان الدم يخضب الغابات والعالم.

وفي الفصل التالي أعلن البياتي مأساة (المصير):

(صمت البحار أقلق الربان
وكان يا ما كان
كان صراعاً دامياً بين قوى الظلام والإنسان).

هذا الصراع انتهى بحكمة (الشيخ محيي الدين) الذي هزّ كتفيه في حيرة وأعلن أنه لا جدوى من وراء الصراع ما دام كل (حي مصيره للموت) وما دام الموت نفسه مجرد عبث غامض لا أهداف وراءه سوى العبث.

وهكذا أنهى البياتي أول محاولة لعبور جسر اللامنتمين وضاع في الطريق متخلياً عن كل ما لديه، محاولاً أن يجد

منفذاً للخروج من ذلك السطح الأملس الصلد الشديد الاستقامة الذي اسمه (الموت)، ولم يستطع البياتي أن يجد منفذه عن طريق اللامنتمين، ولكن فقهاء الشرق سارعوا إلى نجدته حاملين (قدريتهم)، وكان البياتي في حاجة إلى أي شيء يتعلق به وقد أنقذه صديقه الشيخ محيي الدين. المحاولة الثانية نفذها البياتي في قصيدة مهداة إلى (ألبير كامو)، وكان قد تعلم أن يعود بنفسه وأصبح أكثر ثباتاً في مواجهة الموت.

10

(تمهيد)

«في عام 309 هجرية نفّذ الفقهاء حكم الإعدام في شيخ صوفي اسمه الحسين بن منصور الحلاج، وقد تمّ تنفيذ الحكم بطريقة (التنكيل) التي يبدو أن بعض الفقهاء قد أجازها شرعاً لقمع (شطحات) الصوفيين القائلين بحلول ذات اللّه في وحدات العالم، وقد أحضروا الحلاج في ميدان عام وضربوه بالسياط ثم قطعوا يديه ورجليه ودلقوا الزيت المغلي فوق جراحه لإيقاف النزيف، وبعد ذلك صلبوه وقطعوا رأسه من الوراء ثم أحرقوا جثته ونثروا رمادها في نهر دجلة».

هذه التراجيديا التي تبدو مجرد عرض مباشر لفكرة الصراع الديني بين جماعة الفقهاء الممثلين لحرفية النص وبين عقيدة الصوفيين المرتكزة فوق احتمالات تفسير النص نفسه، تقود البياتي إلى إقرار فكرة شبيهة معاصرة تختص بالصراع الفكري بين ايديولوجية الثوار وبين تقليدية الرجعيين.

والواقع أن الفقهاء لم يكونوا يهدفون إلى (تعذيب) الحلاج

لمجرد إرضاء لحظات الشره الدموي، بل كانوا يحاولون ـ عن طريق تأجيل موته أطول وقت ممكن ـ أن يرغموه على التوبة دون أن يتورطوا في عملية قتل رجل مسلم، وهو ما كانوا يعتبرونه أسوأ الحلول على الإطلاق، فالأمر يختلف هنا عن عمليات حرق السحرة بالنار التي كانت الكنيسة تتبناها في العصور الوسطى لحماية العقيدة من الفلسفة، لأن الساحر كان يحكم عليه بالموت بمجرد أن يشتعل الحطب تحت قدميه، أما الحلاج فقد نال أكثر من فرصة للنجاة، وقد حاول الفقهاء إقناعه بالجدال ثم قرروا جلده بعد ذلك، ولم يلجأوا إلى قطع أعضائه إلا لتأجيل مسؤولية قتله أطول وقت ممكن، وهذه الحقيقة التي تبدو مثل معول قادر على هدم كل الاتهامات التي توجه إلى الفقهاء يتجاهلها البياتي تجاهلاً تاماً لأنه لا يريد أن ينفي تهمة (البربرية) بالنسبة لخصومه في بغداد ولا يريد أن يكتب تاريخ الصراع السني والصوفي إلا باعتباره (قناعاً) للصراع الثوري ضد الرجعية السياسية المعاصرة، ولذا فهو يعتنق فكرة المستشرقين عن حادثة القتل الذين اعتبروا تذرية رماد الحلاج في النهر دليلاً حاسماً على نية الفقهاء في تعذيبه منذ البداية، وهو تفسير سيئ يتجاهل ما كان الفقهاء يرمون إليه بهذا العمل، فالاحتفاظ بقبر الحلاج يستطيع أن يتحول إلى (مزار) عام يؤمه الجهلة من كل المدن، وتنبت حوله أفكار الحلول مرة أخرى ثم يزداد الموقف سوءاً عندما تشاهد الأجيال القادمة بعينها (قبر الولي الصالح) الذي قتله الفقهاء!

والمستشرقون يعرفون هذا الإجراء في تاريخ أوروبا الحديث فقد حدث أكثر من ثلاث وعشرين مرة خلال هذا القرن(*)

(*) يقصد القرن العشرين.

كان آخرها إخفاء الروس لقبر هتلر، وقرار الحلفاء بحرق جثة (هملر) ـ مدير البوليس النازي ـ وتذرية رماده في النهر لتجنب فكرة التجمع حول رمز معين بين النازيين، ففكرة (التعذيب) مجرد اختراع شعري في مأساة الحلاج، ولكن (القمع الفكري) حقيقة أخرى لا يمكن إنكارها، فقد تصرف الفقهاء بموجب السلطة العامة المخولة لهم من الجماعة، وأصدروا حكمهم على (الحلاج) باعتباره عنصر تخريب فكري في هيكل الدين، وكان الحلاج الذي رفض اقتراح التوبة، معلناً عدم حاجته إليه لأنه لم يرتكب إثماً يستحق التوبة أصلاً، كان هذا الصوفي يتحول إلى (ثائر) مطالب بحرية الفكر في نظر الأجيال المتفهمة لعصر الديمقراطية وحدها، أما الأجيال الأخرى فقد ظلت على اعتقادها بأن الحلاج مجرد رجل ملحد أغواه الشيطان بالطريق إلى الجحيم.

وكان البياتي ـ الذي عاش على حدود وطنه دائماً ـ يمارس هذه الحقيقة باعتبارها نقطة الوسط في الصراع السياسي المعاصر وحده، فهو ـ رغم عجزه عن إدراك نطاق المأساة في موت الحلاج ـ ما يزال يعتبره ضحية الدكتاتورية الفكرية في بغداد القديمة والحديثة على السواء وما يزال يعتبر الفقهاء والحكام في العراق رمزاً واحداً للدكتاتور الضيق الأفق، وقد بدأت رؤياه من هذه النقطة بالذات مرتكزة فوق مجموعة من الصدف والملابسات:

■ فالحلاج رفض تعنت الفقهاء والبياتي رفض تعنت السياسيين.

■ والحلاج رفض أن يتراجع أمام الضغط الرسمي وكذلك فعل البياتي.

■والحلاج رفض المهادنة مع الفقهاء والبياتي رفض السكوت عن فساد الحكم.

■ والحلاج دفع ثمن مطالبه وكذلك فعل البياتي.

أما النقطة الحاسمة فقد تمثلت في ذلك الاكتشاف الهائل الذي حققه البياتي عندما قرر أن يتبنى فكرة الحلاج عن الموت لحل مشكلة القهر القدري بالنسبة للثورة المعاصرة، فقد أعلن الحلاج أن الموت لا يحدث في العالم لأن روح اللّه لا تموت، وأن مظاهر الفناء التي يراها المرء في الطبيعة مجرد تغيرات فوق سطح الوجود النوراني فالجوهر يبقى دائماً وراء لحظة التغيير المباشر محتمياً بذات اللّه. ولكن هذا الجوهر لا يعيشه إلا الذين كشفت لهم حجب الغيب وشاهدوا الحضرة الإلهية عن طريق الاستجلاء الكلي، وكان البياتي يفرغ جهداً خاصاً لمطابقة هذه الرؤيا فوق نطاق الثورة، فإلغاء الموت بفكرة الحلول يمكن أن يفسر بإلغاء الركود الإنساني عبر التجدد الثوري ويفتح الطريق مرة أخرى أمام (جدوى) الصراع من أجل إقرار العدالة والديمقراطية وبقية الفضائل الملتزمة، وكان ذلك بالضبط هو ما فعله نيتشه عندما رفع صوته صارخاً لمواطنيه الألمان: (أدعوكم إلى حب السلام باعتباره وسيلة للحرب، أدعوكم إلى حب السلام القصير أكثر من السلام الطويل، أدعوكم إلى القتال لا العمل، أدعوكم إلى النصر لا السلام، وأقول لكم إن الحرب لا يصنعها إلا سبب طيب، والسبب الطيب لا يصنعه إلا الحرب) فيما كان هيغل قد أعلن بدوره، (أن الحرب تجدد الأمة كما تجدد العاصفة سطح البحور الراكدة).

هذه الرؤية المفاجئة تبدو وراء فكرة الثورة ذاتها، فليس ثمة

شك أن البياتي لا يهدف إلى تبني أفكار نيتشه النازية، ولا يهدف إلى تأليه الحرب باعتبارها طريق التجدد الصالح، ولكن المرء مضطر إلى متابعة الرؤية إلى أقصى أبعادها، وما دام البياتي قد اعتنق فكرة التجدد الإلزامي الذي يحدث داخل أي مجتمع عن طريق هزّه بعنف فإنه مطالب بأن يتحمل مسؤولية تلك العقيدة إلى النهاية، لأن نقل الرؤية الصوفية الخالصة التي تمثلت في نورانية الحلاج إلى مسرح الصراع السياسي المعاصر تترتب عليه مجموعة هائلة من الأخطار الحاسمة قد يكون من بينها ما حدث في فلسفة نيتشه وهيغل خلال القرن التاسع عشر وما يحدث الآن في بكين(*) عبر الصيحة المفجعة التي يطلقها الثوار الصينيون مطالبين بإقرار إيديولوجية جديدة تصلح لتبني الحرب باعتبارها فضيلة كاملة وباعتبارها قضية إنسانية لحل مشاكل النمو والبقاء.

ورغم أن المرء لا يستطيع بأي حال أن يفسر البياتي بأفكار نيتشه أو ماوتسي تونغ، فإن احتمال النكسة لإنسانية البياتي أمر متوقع في نهاية المطاف، وقد تتطور المشكلة مرة أخرى لكي تضع البياتي نفسه وراء مكتب الدكتاتور الذي يعتقد الآن أنه يحارب بالثورة الكلية.

غير أن ذلك كله يظل مجرد احتمال، ويظل رهناً بتعمد الناقد لمتابعة فكرة الثورة إلى أقصاها باعتبار أنها لن تحدث مرة واحدة بل ستتابع سيرها في نفس الاتجاه باحثة أبداً عن (التجدد) المرتقب وراء حوادث التغيير. وهذا ما أردت أن أحدده عبر هذه المقدمة، فاكتشاف البياتي لفكرة الحلول عند الحلاج لم

(*) المقصود سنة 1966، وخلال فترة حكم ماوتسي تونغ للصين.

يكن اكتشافاً مطابقاً للحقيقة من جميع الوجوه ولكنه أمد رؤياه بالحلول المطلوبة لثلاثة مشاكل محددة:

الأولى، تتعلق بفكرة الموت واللاجدوى.

والثانية، تتعلق بفضيلة الإصرار على المبدأ.

والثالثة، تتعلق برفض القهر القدري.

وفي قصيدة البياتي التي دعاها (عذاب الحلاج) تمثلت هذه الحلول بطريقة جيدة ممتلئة باليقين، وصنعت عملاً شعرياً في نوعه سوف يظل علامة مميزة في تاريخ الشعر العربي الحديث.

11

(الصوفية والثورة والحلاج)

قصيدة «عذاب الحلاج» تبدأ بافتتاحية خاصة تهدف إلى إقرار فكرة الارتباط الكلي بين انطلاقة «المريد» عبر مدارج الصوفية في اتجاه الاتحاد بالله، وبين انطلاقة «الشاعر» عبر تجربة الثورة لتحقيق أهداف التجدد، وهذا الارتباط الحاسم يعمل بمثابة ركيزة لفكرة «القناع» طوال أجزاء القصيدة الستة، بحيث يبدو من الصعب أن يقرر المرء بوضوح ما إذا كان البياتي يتحدث بلسان الحلاج أم أن الحلاج يتحدث بلسان البياتي، فالحلول يتمثل هنا بكل أصالته، والتعبير المركب يتم على طول الرؤية دون لحظة انقطاع واحدة. وليس ثمة شك أن البياتي قد وجد ما كان يبحث عنه طوال السنين الماضية ولكن المرء مضطر إلى أن يعلن أن فكرة القصيدة تواجه غموضاً لا مبرر له في افتتاحية «المريد»، فالشاعر يخلطه «بالمجذوب» خلطاً محزناً محدثاً ارتباكاً مفاجئاً في طريق الرؤية:

(سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفاً على رماد

هذي النار

صمتك: بيت العنكبوت، تاجك: الصبار).

فالمريد لا يفعل كل ذلك لأنه مجرد «طالب فلسفة» والصوفيون لا يسمحون للمريد بشيء غير قراءة القرآن، ولكن البياتي يخلطه هنا بدرجات أعلى في مدارج الصوفية دون أن يعرف أنه يرتكب خطأ أكاديمياً من شأنه أن يغلق الطريق أمام تفسيره بدقة، فالخطاب في القصيدة موجه إلى «إيديولوجية» خاصة تتصف باعتناق مبادئ عامة سواء كانت صوفية أو ثورية ملتزمة بالدفاع عنها تحت كل الظروف، وليس ثمة شك أن البياتي يتحدث عن نفسه هنا باعتباره «مريداً» في محراب الثوريين الكبار، وقد رمز إلى ذلك «بالحبر والآبار والنار التي تكاد أن تنطفئ» ولكن الفكرة أصيبت بالغموض نتيجة الخطأ الأكاديمي، ولولا أن البياتي استعمل رمزاً معروفاً آخر لضاعت ملامح الفكرة كلها.

هذا الرمز هو ما تعود الناس أن يتذكروه عن «كرم البداوة» عندما يقولون: «يا ناحراً ناقته للجار». والبياتي يستعمل الرمز للدلالة على الرجال الشجعان الأبرياء من رذيلة الأنانية، وهم الذين يسميهم «الثوريون» ويعلن أنه بدأ «مريداً» في عالمهم الكبير:

(يا ناحراً ناقته للجار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

من أين لي، وأنت في الحضرة تستجلي

وأين أنتهي، وأنت في بداية انتهاء

موعدنا الحشر، فلا تفضّ

ختم كلمات الريح فوق الماء

ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء).

والرمز الأول يعيده البياتي في الجزء الثاني مرة أخرى لكي يؤكد فكرته عن مفهوم «الثورة» أما بقية الرموز فلا مفر من تفسيرها هنا لتحديد صور القصيدة بوضوح أكثر، فالمغني ـ في شعر البياتي كله ـ رمز لآمال الفن في تحقيق النظام المطلوب بين الرؤية المطلقة وبين الواقع، والقيثار رمز كلاسيكي للطمأنينة، أما العنزة الجرباء فهي رمز فلكلوري قديم «لمتاع الحياة الدنيا»، والضرع هنا يعمل بمثابة تحديد لمصدر المتاع الدنيوي، فالثوريون الذين جروا البياتي وراءهم عبر طريقهم المرهق خالي اليدين من كل مصادر العزاء يقفون بالضبط في مكان الصوفيين الذين لا يكفون عن إغراء مزيد من المريدين للانطلاق وراءهم في ذلك العالم المرهق، ورغم مصادر الاختلاف بين المجموعتين فثمة شيء هام يقفان عنده: ان أحداً منهما لا يقترف رذيلة النفعية، ولذا فإن البياتي يدعو الحلاج إلى أن يترك نقط الاختلاف بين الصوفي وبين الثوري لحكم نهائي حاسم، ولكنه يصر على أن يعلن مشاركته في التخلي عن حطام العالم، فهنا نقطة التقاء

متصفة بالأصالة بين أهداف «المريد» وبين أهداف «الشاعر الثوري».

أما الجزء الثاني من القصيدة فهو «رحلة محزنة وراء كلمات الشعر» يبدأها البياتي معلناً وحشة العالم من حوله:

(ما أوحش الليل،

إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين

زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربّت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح).

وهذا المقطع المفاجئ لا يمت إلى هيكل الرؤية الصوفية في القصيدة، ولكن البياتي يعرضه لتحديد طريقه مرة أخرى عبر مسارب الفلسفة، فهو لا يواجه مشكلة عشق صوفي بل مشكلة طغيان عبر لحظة مهيبة من الخوف الناجم عن متابعة المتناقضات في العالم. فالليل ظاهرة مناقضة لانطفاء المصباح، والذئاب ظاهرة أخرى مناقضة لجوع الكادحين. والسحب السوداء عمل تخريبي مناقض لفكرة النمو، وهذه الوحدات الثلاث تبدو بالنسبة للبياتي «ضداً» متكاملاً لوحدات الحياة: «الفكر، الاشتراكية، الاعتدال»، ولذا فإنه لا يضيع وقته لإيجاد رموز صوفية لهذه الوحدات، فهو يعرف أن الصوفيين لا يهتمون بظاهرة التناقض أصلاً، ولكنه يعود ليطلب عونهم عبر فكرة المساندة بمجرد أن ينتهي من إعداد وحداته:

(يا مسكري بحبه،
محيري في قربه
يا مغلق الأبواب
الفقراء منحوني هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار).

والدعاء موجه إلى اللّه في قصائد الصوفيين، وفي قصيدة البياتي أيضاً الذي بات يهدف إلى تحقيق فكرة «القناع» مرة أخرى عبر هذا الجزء متخذاً من سعي الصوفي وراء لحظة الحلول وسعي الثوريين وراء لحظة التجدد نقطة التقاء جديدة عبر الطريق المرهق. أما بدايات الدعاء التي تمثلت في «مسكري بحبه ومحيري في قربه ومغلق الأبواب»، فهي ظاهرة أخرى للالتقاء بالصوفيين عند فكرة الحب فقد أعلنوا دائماً أنهم «يحبون» اللّه لأنه «كلٌّ كامل»، والثورة بالنسبة للبياتي «كلٌّ كامل» أيضاً وبداية لعملية مجدية من الخلق، لذا فإنه يعلن استعداده للموت من أجلها مباشرة:

(وليقبل السياف
فناقتي نحرتها وأكل الأضياف
وارتحلوا).

ومرة أخرى يرد رمز «ناحر الناقة لضيوفه» ولكنه هنا رمز محدد لعبد الوهاب البياتي نفسه يعلن خلاله تبنيه لأفكار الثورة بطريقة نهائية واستعداده للموت من أجلها، وهي خطوة أعلى

«للمريد» الذي عرضه في الافتتاحية، فلقد ارتقى الآن درجة أخرى في مدارج «الثورة» ووجد طريقه بثبات أكثر، ولكنه ما يزال يحتاج إلى خطوة حاسمة تنقله إلى نقطة الإيجابية.

هذه الخطوة لا يحققها البياتي في الجزء الثالث لأنه يريد أن يوفر ذلك الجزء للحديث عن أعدائه القدامى الذين يدعوهم «سماسرة الأفكار والكتّاب المزيفين والمهرجين»، ولكنه يحققها بطريقة أصيلة في الجزء الرابع تحت عنوان: المحاكمة.

ومهمة الحديث التالي أن يعرض هذين الجزأين بالتفصيل لمتابعة فكرة القناع عبر وسط القصيدة.

12

(العودة إلى الحديث عن فكرة التزييف في الفن)

الجزء الأوسط من «عذاب الحلاج» يوفره البياتي للحديث عن مشكلته القديمة التي لم يكف عن نقاشها قط، وهي مشكلة «الكتّاب المرتشين ذوي الاتجاهات الملتوية المتصفين بالنفعية والمداهنة» والذين لم يدخروا وسعاً في خدمة محترفي السياسة السيئة الأهداف في بغداد وفي مدن العالم الأخرى.

هذا الجزء يقع في منتصف القصيدة بالضبط، ويدعوه البياتي «فسيفساء» مبدياً اتجاهاً مباشراً لاستعمال الخطوط المستقيمة العميقة الألوان لتحديد أبعاد الصور التي طفقت تزدحم على طول الرؤية. والقصيدة ذاتها رؤية مركبة شديدة التلاحم مزدحمة بالصور القديمة التي أغرم بها البياتي وبدر شاكر السياب معاً والتي سوف تتجلى بطريقة واضحة في «مرثية إلى مهرج». والواقع أن هذه القصيدة تتبنى نفس القناع:

(مهرج السلطان.

كان ـ ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل،

يأكل الزجاج،

ينثني مغنياً سكران).

والرؤية تنطلق عبر ثلاثة أبعاد متوازية، الأول يخص مضحك السلطان الذي تعرضه شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والثاني يخص شاعر البلاط، أو الفنان المرتشي وهو الأصل الذي يقصده البياتي، والثالث يخص مهرج السيرك، والصفة المشتركة بين هذه النماذج هي إخضاع الحقيقة لعملية تزوير تهدف إلى انتزاع إعجاب المشاهدين بغض النظر عن حقيقة العمل ذاته، فالحاوي الذي يخدع المارة بخفة حركاته حتى يقنعهم بأنه يأكل الزجاج هو نفس الفنان الذي يخدع شعبه ليقنعه بحقيقة مزيفة لا أصل لها كما حدث في قصة «السلحفاة التي سبقت الأرنب». فالبياتي يعتبر القصة كلها أكذوبة ونتائجها أكذوبة أيضاً منذ أن صرخ محتداً:

(السلحفاة تسبق الأرنب

في نهاية المطاف!!

معلم الخراف

كان يهش بعصاه، كانت الألفاظ

تسقط في آبار هذا الليل تحت قدم العراف).

أما في هذه القصيدة فإن الرؤية توالى تدفقها عبر قناع المهرج، مقتصرة على إيجاد الصورة المطلوبة لتحديد لحظات

الخداع والتناقض وسوء النية وعمليات التزييف المتعمدة. ثم تحدث المفاجأة عندما يتذكر المرء قصيدة البياتي التي صدرت في ديوانه الأخير بعنوان «الموت» فالصور بين هاتين القصيدتين تتلاحم بطريقة كلية، وتمضي الرؤية في اتجاه واحد، في نسق واحد بطريقة تنبئ عن مدى التزام البياتي بهذه الفكرة.

«الفنان المزيف» يوصف خلال «فسيفساء» على هذا النحو:

(يرقص فوق الحبل،

يأكل الزجاج،

ينثني مغنياً سكران

يقلد السعدان

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان

يخرج للشمس ـ إذا مدت إليه يدها ـ اللسان

يكلم النجوم والأموات).

ثم يوصف في قصيدة «الموت» التي كتبت في فترة متأخرة على هذا النحو:

(يقرأ في كل اللغات

كتب الفلسفة الجوفاء

يرمي بها للنار

يزيف النقود والأفكار

الثعلب العجوز

مرّ من هنا سكران

أخرج لي لسانه وسار

تتبعه عجائز القرية والأطفال).

فالتشابه لا يتم بين الصور فحسب، بل يتم في الألفاظ نفسها وفي البناء الشعري واستعمال الجملة الفعلية مقام الخبر وتحديد ركائز الصورة في مواجهة النماذج البسيطة المتمثلة في العجائز والأطفال، إلى جانب تلك اللحظة الحادة التي يعلن خلالها البياتي رمز السخرية النهائي بإخراج اللسان، فالمهرج قام بذلك مرتين، مرة للشمس في القصيدة الأولى، ومرة للشاعر نفسه في القصيدة الثانية، وليس ثمة شك أن البياتي يعتبر كلا الموضعين رمزاً واحداً لفكرة «الهداية» التي يرفضها المهرج والفنان المزيف على السواء.

وهنا لا بدّ أن أتوقف لأحدد ما أقصده بكلمة «الفنان المزيف» عند البياتي، فالصورة تتردد في شعره على الدوام متخذة قالباً معيناً أكبر مما يتصور معظم الناس الذين يعتبرون الفكرة بأسرها «مسلماً بها» مقدماً، نظراً لوضوحها.

«فالفنان السيئ» بالنسبة للبياتي ليس هو الفنان المنافق فحسب أو الجاهل أو ذا المواهب الضحلة الذي يعرض خدماته لكل من يشتري مفرغاً جهده للفوز بأي شيء، وليس هو «الفنان الصغير المتهالك» الذي يلعب دائماً دور الهاوي مقنعاً نفسه بالأهداف القريبة، بل هو فكرة أكثر عمقاً من ذلك، لم يكف البياتي عن تطويرها منذ بدايات عام 1954 عندما أعلن متشائماً أن بلاده تزدحم بالسماسرة الذين تنقصهم قدرة الفن الأصيل على التضحية.

والتضحية كلمة محددة عند البياتي بإخلاص الفنان في تطوير أدواته عن طريق العمل الشاق والتجربة والبحث عن

الأفكار المجدية والدراسة والتمحيص والإصرار على الدقة، وهذا كله يجمعه في كلمة واحدة ويدعوه «الاحتراق» والعطاء من القلب والحفر الجيد وراء الخلق الجيد.

وفي عام 1959 أعلنه «للسماسرة» في بغداد:

(فلتخفضوا يا سادتي الجباه

لأنكم لم تعرفوا الوحشة والفقدان في حياتكم

لم تعرفوا ـ أواه

طعم الدم المر ولا الحب الذي يموت في صباه

لأنكم لم تعبروا أسوار بغداد،

ولم تحترقوا يا سادتي ـ أواه

الشاعر الشاعر يقضي نحبه الليلة، في نجواه

ممزقاً ـ عيناه

تستجديان الحب والحياة).

والفكرة ـ بكلمة أخرى ـ هي حاجة الفن إلى التجربة، التي ستظل دائماً مزيجاً من المعاناة الأصيلة والثقافة الأصيلة في تركيب واحد، فالموهبة الفنية مثل أي موهبة أخرى رياضية أو علمية أو سياسية، لا يمكن استعمالها إلا عبر «مادة وواقع وأهداف محددة» أو تضيع عبثاً في الزحام، وليس ثمة شك أن مئات المواهب تضيع على هذا النحو ولكن مئات المواهب الأخرى تحاول أن تشق طريقها خالية من أي تجربة وتتحول عبر عجزها المحزن إلى «تهريج» لا شيء وراءه. وهذا بالضبط ما يقصده البياتي «بالمزيفين» الذين ملأوا أزقة الشرق مستغلين ظروف الجهل والأمية استغلالاً مريباً.

وقد عاصر البياتي في بغداد مئات الشعراء والكتّاب والقصّاصين، وذاق منهم كثيراً من المتاعب - خصوصاً التقليديين بينهم الذين رفضوا شعره كلية لعجزهم عن فهمه أو تذوقه - ولو أتيحت لهم فرصة لكتموا صوته نهائياً، ولكنهم ذهبوا الآن، وقتلهم عجزهم بطريقة طبيعية ولم يطفُ منهم أحد فوق السطح سوى البياتي وبدر شاكر السياب اللذين حققا مستوى عالمياً يليق باحترافهما الأصيل.

ومن هذه المعارك انبثقت قصائد الهجاء في شعر البياتي ثم واصلت نموها في اتجاه صاعد يهدف إلى تحقيق الرؤية بأكبر قدر ممكن من الصدق، تلك المحاولة التي انتهت بتبني فكرة القناع والتعبير المركب خلال سفر الفقر والثورة.. وبالذات خلال قصيدة البياتي إلى الحسين بن منصور الحلاج.

13

(فكرة الحلول الصوفية وانتصار الثورة)

خاتمة «عذاب الحلاج» مونولوج درامي يعمل بمثابة منقذ إلى فكرة الحلول الخاصة بفلسفة الحلاج من جهة، وفكرة التجدد الخاصة بفلسفة الثورة من جهة أخرى، فقد سبق أن أعلن البياتي عزمه على إخضاع نظرية الحلول الروحي لإيديولوجية الثورة في محاولة للخروج من منطقة اليأس المتمثل في الموت. وكان من الواضح أن الفلسفة الشرقية تستطيع أن تمد البياتي بأكثر من حلّ نظري لهذه المشكلة ولكن اختيار الحل المناسب كان يمثل مشكلة أخرى في حدّ ذاته.

فالنظرية البوذية تتقدم بفكرة التناسخ وتحدد الموت باعتباره عملية إعداد لانتقال «الجوهر» أو الروح إلى «شكل آخر»، وقد أوضح بوذا أن الفناء الكلي مستحيل بالنسبة للجوهر لأنه جزء من النور الإلهي، ولأن اللّه لا يفنى، ثم أعلن كونفشيوس أن المادة أيضاً لا تفنى ولكنها تتغير. أما الروح فلا تفنى ولا تتغير. وكان من الممكن أن يجد البياتي ضالته في هذا التفسير لولا أن

الفلسفة البوذية تنحرف فجأة لتتبنى نظرية خاصة لا يمكن إعدادها لإيديولوجية الثورة.

فالخلود بالنسبة لبوذا ليس ثواباً أو عقاباً بل وسيلة لتنفيذ فكرة الثواب والعقاب، وذلك يعني أن الروح التي تغادر جسدها ملزمة بأن تنتقل إلى جسد إنسان آخر أعلى درجة أو أقل درجة طبقاً لأعمالها الدنيوية ولكنها لا تموت على أية حال، فإذا كان المرء تقياً في حياته انتقلت روحه إلى جسد إنسان آخر عالي المقام ونالت فرصة التقوى مرة أخرى، أما إذا كان المرء شريراً فإن روحه تنتقل إلى جسد حيوان أو زاحفة بدائية أو يحملها الشيطان إلى قعر العالم المظلم حتى تكفّر عن خطاياها.

وهذه الفكرة لا يمكن قبولها بالنسبة للبياتي لسببين:

أولهما أنها غير إسلامية.

وثانيهما أنها شريط الأمل في الخلود بالعمل الإنساني لا بالإنسان ذاته مما يغلق الطريق كلية أمام محاولة الاستفادة منها في مجال السعي الإنساني المجرد وراء العدالة والمساواة، وبالتالي في مجال الثورة.

أما النظرية الثانية فهي تفسير صوفي إسلامي لفكرة الخلود من طريق آخر، فالفناء مستحيل في العالم لا لأن الروح لا تفنى بل لأن روح اللّه تحل في الأشياء، وذلك يعني أن العالم «وحدة كاملة» تضاهي وحدة اللّه نفسه، وما دام اللّه لا ينقسم ولا يفنى فالتغير الذي نشاهده في المظاهر المادية حولنا مجرد تغير في خطوط الشكل وحدها أما الجوهر الكل فيظل دائماً ثابتاً.

هذه النظرية مزيج معقد من الميثولوجيا الهندية والفارسية وفكرة التوحيد في الإسلام، والبياتي لا يهتم بها إلا بمقدار

حاجته إلى فكرة الحلول ـ التي يفسرها بالتجدد ـ للخروج من منطقة القهر الوجودي المتمثل في الموت، ولإبراز آمال الثورة تجاه مظاهر الكبت في جولة نهائية أخرى لا يمكن إخمادها.

والواقع أن البياتي سوف يستعمل قصة «غاليلو» أيضاً لتحقيق هذه الخطوة، وهي قصة لا علاقة لها بالفلسفة ولكنها تملك نفس الميزة المتمثلة في الانتصار النهائي، فذلك الرجل الذي قتل «غاليلو» لأنه قال إن الأرض تدور لم يهزمه لأن الأرض لم تتوقف عن الدوران، وكذلك الرجال الذين «يقتلون» الثورة لن يهزموها لأن الإنسان لن يكف عن بناء عالمه الذي يثور من أجله.

وهذه نقطة الالتقاء بين الحلاج وغاليلو وأبي العلاء المعري وثورة البياتي.. نقطة الأمل في الانتصار النهائي رغم عوامل القهر المختلفة، ورغم الموت.

والقصيدة تبدأ بتحديد هذه العوامل:

(عشر ليال وأنا أكابد الأهوال

واعتلي صهوة هذا الألم القّتال

أوصال جسمي قطّعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح

دفاتري

تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها

ومرغوا الحروف في الأوحال

دمي بأسمالي

أنا هذا بلا أسمال

حر كهذي النار والريح،

أنا حر إلى الأبد).

والإشارة الأخيرة تحديد لفكرة الموت بالحرية المطلقة، أما ضمير المتكلم في القصيدة فيجمع بين الحلاج وبين البياتي وبين غاليلو، ولكن «الليالي العشر» إشارة خاصة إلى البياتي وحده فقد مضى عليه إذ ذاك عشر سنين بالضبط منذ أن أصدر ديوانه الأول «ملائكة وشياطين»، وتشبيه كل سنة بليلة حافلة بالأهوال إشارة إلى القصر الزمني وكثافة الألم في جزء واحد.

أما «الأسمال» فهي رمز يستعمله الحلاج ورابعة العدوية بمعنى «الجسد» ويتبناه البياتي هنا بنفس المعنى، ولكن الثورية البلاغية ما تزال تقع وراء حافة الرمز، فالحروف التي مرغها أعداؤه في الوحل هي حروف حقيقية بالنسبة للبياتي ولكنها رمز «للروح» بالنسبة للحلاج، والأسمال التي اختلطت بالدم أسمال حقيقية بالنسبة للحلاج ولكنها رمز «للجسد» بالنسبة للبياتي.

وهذه اللعبة المرهقة مجرد مظهر من مظاهر التعبير المركب التي انتهت عندها الرؤية الشعرية الحديثة الباحثة عن لحظات المشاركة لمشاعر الثورة، ثم يصل أهم جزء في القصيدة ليحدد فكرة التجدد:

(أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف

والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ

والبذرة لن تموت).

ومن الواضح أن البياتي يطرق هنا فكرة النصر النهائي للثورة رغم كل عوامل الكبت متخذاً مجرى الفكرة الصوفية في الحلول باعتبارها قناعه المطلوب لتحقيق أبعاد التعبير المركب كلها.

فالحلاج لن يموت لأنه يؤمن بوحدته مع اللّه ويؤمن بأن التفاصيل لا تفنى إلا في ذات اللّه الخالدة، والثورة لن تموت لأنها تؤمن بوحدتها مع العالم، وتؤمن بأن الفرد لا يفنى إلا في جسد الشعب الخالد، وقد بات من الواضح الآن أن اتجاه البياتي إلى حلول الصوفيين كان فعلاً اتجاهاً للبحث عن منفذ للخروج من منطقة القهر المادي، فهو لا يهتم بالفلسفة إلا بقدر ما تعطيه من الحلول لإقرار نصر الثورة النهائي بعد سنوات الكبت والتشريد والغربة.

هذه الحقيقة سوف تتضح مرة أخرى عندما يتجه البياتي إلى انتصار غاليلو في محاولة لإعداد نفس الفكرة مفتتحاً ملحمته إلى أبي العلاء المعري بصيحة غاليلو الأخيرة «اشنقوني.. ولكن الأرض تدور».

هذه الملحمة تقع في عشرة أجزاء، وقد كتبها البياتي خلال عام 1965، وسوف أتابعها هنا لإقرار مزيد من التفاصيل عن فكرة التعبير المركب.

14

(البياتي ـ أبو العلاء المعري)

هذه القصيدة نشرت تحت عنوان «محنة أبي العلاء»، وافتتحها البياتي ـ ثم أنهاها أيضاً ـ بقمة الحادثة في «محنة غاليلو» الذي جرّه القسس إلى المقصلة لأنه قال إن الأرض تدور. والواقع أن القصيدة «قناع» واحد متماسك يشترك فيه «أبو العلاء وغاليلو والبياتي» في مواجهة الرجعية القديمة والحديثة، وفي مواجهة المدّ العدائي المتزمت على طول آمال الثورة، ولكن الذي يتحدث هنا هو البياتي وحده، ذلك الشاعر المليء بالأسئلة، المنطلق أبداً وراء لحظة الاكتشاف الخاطفة لقيمة الوجود النهائي:

(لمن تغني هذه الجنادب
لمن تضيء هذه الكواكب
لمن تدق هذه الأجراس
وأين يمضي الناس؟؟).

وغناء الجنادب تعبير سيئ من البياتي، فالواقع أن تلك

المخلوقات الليلية تصدر صريراً حاداً لا يمكن وصفه بالغناء ولكن باقي الأسئلة تأتي مباشرة من عالم أبي العلاء المعري، وتبدو الإشارة إلى الأصوات أكثر مطابقة لمدركات الفيلسوف الأعمى، فيما يتعلق السؤال «لمن تدق هذه الأجراس» بإجابة همنغواي اللامنتمي الذي أعلن دائماً «أن ما حدث في العالم وما يجب أن يحدث ملك للإنسان وحده»، وإلى هنا يبدو كل شيء على ما يرام، فالإنسان طفل الكون المدلل، ولكن «أين يمضي الناس»؟ ولماذا ينتهي الوجود الإنساني بالموت؟ ولماذا يبدو الإنسان نفسه ممزقاً في قبضة المتناقضات:

(هذا بلا أمس

وهذا غده قيثارة خرساء

داعبها، فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه، بلا مدينة

وذا بلا قناع

أشعل في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد).

وهذه النماذج المحيرة التي يبدو أن البياتي يصنعها من خياله. هي في الواقع كل ما يملكه الإنسان المتكبّر الذي يعتقد همنغواي أن العالم قد خلق من أجله، فإلغاء الماضي «هذا بلا أمس» فكرة من فلسفة اللامنتمي وإلغاء المستقبل «غده قيثارة خرساء» فكرة

أخرى من فلسفة الوجوديين، والذي «أبحر حول بيته وعاد» رمز شديد الحدة للمحافظين في مقابل كل النماذج المتناحرة، والخليط المحزن هو بالضبط كل ما تملكه الفلسفة لتأكيد التفوق الإنساني. وليس ثمة شك أن هذه الرؤية الشعرية الطائشة مجرد لحظة مشحونة بالعواطف والأحكام التي لا يمكن اعتمادها بطريقة جادة لتفسير اتجاهات الفلسفة، ولكن فكرة البياتي عن «العبث» الوجودي وتناحر المتناقضات ما تزال فكرة سليمة.

فالإنسان المعاصر يعيش فترة تمزق لا يمكن إنكارها:

(يا موت! يا نعاس!

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح

تنوشه الرماح).

واللحظة الحاسمة تتمثل في الإشارة إلى «لوركا» الذي ظلّ رمزاً ثورياً في شعر البياتي يمده بأبعاد قضيته على الدوام. ولوركا ـ بميوله الملكية ـ شاعر ملتزم بعيد الغور وقف في وجه المنظمات الفاشيستية ودفع حياته ثمناً لمبادئه مقدماً مثالاً فريداً لشعراء الثورة الذين لم يكف البياتي عن تمجيدهم. وليس ثمة شك أن الإشارة إليه هنا تحديد متعمد للظاهرة الإنسانية التي ابتليت أكثر من سواها بعبث المتناقضات في العالم، وهي التي يدعوها البياتي «بالثورة».

فالسؤال السابق ما يزال قائماً «أين يمضي الناس»، وأكثر

الإجابات تفاؤلاً لا بد أن تشير إلى «الموت» باعتباره وجهة الحياة بأسرها. تلك الظاهرة المحيرة الصلدة الخالية من العمق والأهداف، والتي تتربص بالعالم عند كل الطرق مثل حفرة لا قعر لها.

والبياتي مضطر إلى أن يتساءل: «إذن ما جدوى الثورة، وما جدوى أن يموت لوركا قبل الأوان، وما جدوى النضال والمبادئ وتماثيل النحاس التي تقام في كل ساحة. ولماذا يدعو المرء إلى الثورة.. من أجل من؟ ومرة أخرى تصدر الإجابة بمرارة أكثر:

(وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح

تنوشه الرماح).

وذلك ـ في الواقع ـ هو المصير الحقيقي لكل الجزئيات الجيدة والرديئة، ولكل الأبعاد والأصداء والتضحيات. إن الموت لا يترك شيئاً وراءه».

هنا يلتقي البياتي بأبي العلاء المعري عند نقطة واحدة، ويشاركه خيبة أمله في الوجود الفاني المحكوم عليه بالعبث. وأبو العلاء يضع مسؤولية هذه القضية الفاشلة على عنق والده فهو الذي أحضره إلى هذا العالم وهو الذي وضعه في قبضة الموت القدري عندما وهبه الحياة، وليس ثمة من يتحمّل مسؤولية أحد الأجيال سوى الجيل الذي سبقه، وقد لخص الفيلسوف العظيم موقفه موصياً أن يكتب فوق قبره: «هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد».

والبياتي يتبنى الفكرة كلها:

(سيصبح الصمت رهيباً

عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء

مت وما تزال حياً أنت والريح التي تبكي

تهزّ البيت في المساء

حرمتني من نعمة الضياء

الروح في الجسد).

وإذا كان أبو العلاء يدعو نفسه «رهين المحبسين» باعتبار أن فقدان بصره واضطراره للزوم بيته كانا سجنين نهائيين لوجوده، فإن البياتي لا ينسى أن يضيف «اشتعال الروح في الجسد» باعتباره سجناً آخر أكثر إيلاماً، وهو رمز لما سبق أن عبّر عنه مباشرة عندما قال «علمتني ثقل غياب الكلمات»:

(علمتني ثقل غياب الكلمات

وعذاب الصمت والبكاء

الشارع الميت غطى وجهه الصقيع

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبّلاً يديك:

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد).

أما «الشارع الذي غطّى وجهه الصقيع، والباب الذي أغلق إلى الأبد» فهما رمزان لفكرة «الطرد» التي يعبّر بها البياتي عن لحظة الميلاد فالمرء لا يأتي إلى الحياة بل يطرد إليها من جنة العدم، ويغلق الباب وراءه إلى الأبد ليعيش تجربة الصقيع الوجودي المتعسف.

هذه الفكرة المشحونة بالرفض هي مقدمة الملحمة التي يعدّها البياتي لتأدية «محنة أبي العلاء»، ومن الواضح أن «القناع» يمتد على طول الرؤية الشعرية باتساق بالغ محدثاً ارتباطاً لا يمكن قطعه بين أبي العلاء المعرّي وبين عبد الوهاب البياتي في اتحاد كلي الصلادة والعمق، ولكن الفلسفة لا يمكن مجاراتها بالشعر وحده، والبياتي مضطر إلى أن يقبل هذه الحقيقة خلال الأجزاء التسعة القادمة.

15

(السريالية عند البياتي
تستمد أجزاءها من أحزان المتنبي)

الجزء الثاني والثالث من «محنة أبي العلاء» حكاية واحدة شديدة التركيز ذات نهايتين مختلفتين، الأولى بعنوان «العباءة والخنجر» وتبدأ على هذا النحو:

(شربت من خمر الأمير

ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى والضجر

أصبحت في بلاطه حجر

ليلاً بلا سحر

قيثارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية، مسمار

صفراً يدور في الفراغ، آلة تدار).

وكلمة «العباءة» وردت في عنوان القصيدة، وتعمل بمثابة رمز

من الفلكلور الشرقي لفكرة «الخمود الظاهري»، فالبياتي كان يؤدي هذه الصورة برمز «النار تحت الرماد» ورمز «البركان المستعد للانفجار»، وهو يؤديها هنا برمز «الخنجر تحت العباءة» الذي يبدو تطويقاً جديداً لفكرة «الخنجر والغمد». وكلمة «الخنجر» ترد في متن القصيدة باعتبارها الرمز الباقي لضمير المتكلم نفسه.

أما الصورة السريالية التي يختارها البياتي لإظهار معاناته فتبدأ من المقطع: «رأيت في نهار ليله النجوم» وتستمد جميع أجزائها من أحزان المتنبي في بلاط كافور عبر محاولة موفقة لتكثيف أبيات المتنبي:

(يقول لي الطبيب أكلت شيئاً

وداؤك في شرابك والطعام

وما في طبه أني جواد

أضر بجسمه طول الجمام

فأمسك لا يطال له فيرعى

ولا هو في العليق ولا اللجام)

فالتخمة والحمى والضجر هي وحدات الألم الثلاث التي يعول عليها البياتي للالتقاء بتجربة المتنبي بائع الأشعار والمديح. والمرء لا بد أن يشير هنا إلى أن فكرة المقابلة بين أبي الطيب المتنبي وبين أبي العلاء المعري فكرة ضمنية في النص تهدف إلى تحديد الفرق الحاسم بين منهجين من مناهج المدرسة القديمة. ولكن أبا العلاء ما يزال قناع التجربة كلها:

(كنت إذا ما غاب عبر حجرتي القمر

وغسل المطر

ذوائب الشجر
أنزع نفسي في بلاط قصره وأكسر الحجر
أشد في قيثارتي الوتر).

وهذه بداية الثورة التي تتم في الظلام، بعد أن يغيب القمر ويضمن المرء لنفسه أن أحداً لن يراه ولن يسمع صوت قيثارته عبر أصوات تساقط المطر، ثم تبدأ الملحمة:

(أمد للسحر
يدي التي تثلجت
يدي التي تحجرت وأصبحت
من دون أن أدري ـ إلى الأمير
خنجره وصوته، صوتي أنا الكسير
أمدها لتنفخ الحياة في الجماد
لتزرع الأوراد
أمدها للشمس والريح وللمطر
لإخوتي البشر).

وهذا المقطع كله مجرد تفسير واحد لعنوان القصيدة «العباءة والخنجر»، والبياتي يجمع صورته من أجزاء متفرقة في مناهج المتنبي وغير المتنبي من باعة المديح، أولئك الشعراء الذين لم يكفوا قط عن عرض خدماتهم المتنوعة في كل مناسبة معلنين أنهم صوت الأمير وسيفه معاً، متطوعين للدفاع عنه باليد واللسان مقابل أجرهم من الخبز وحده. ولعل المتنبي وأبا فراس الحمداني هما أحسن الأمثلة في الشعر العربي لهذا النموذج العام، والمرء مضطر عندما يحس نغمة الثورة في هذا المقطع ـ

إلى أن يتذكر ثورة المتنبي الصغيرة التي أعلنها فيما كان يهرب من بلاط كافور عبر الصحراء مادحاً ناقته باعتبارها «وسيلة» لاسترداد كرامته:

(ألا كـل مـاشـيـة الخيـزلـى

فـدى كـل مـاشـيـة الـهـيـذبـى

وكـل نجـاة بـجـاويـة

خـنـوف ومـا بـي حـسـن المشـى

ولـكـنـهـن حـبـال الحيـاة

وكـيـد الـعـداة ومـيـط الأذى).

وهذا اللغز يعني أن جميع النساء فدى ناقة المتنبي لأنها أنقذته من إهانات كافور المتكررة، والفكرة كلها لا تمت بصلة لمفهوم البياتي عن الثورة، ولكنها تحديد تاريخي لحقيقة ذلك المفهوم في القرن الرابع الهجري، الذي يتحدث البياتي من ورائه عن إيديولوجية العصر الحالي.

فالمتنبي يثور لكي يعلم أعداؤه في مصر والعراق:

(إنـي وفـيـت وإنـي أبـيـت

وإنـي عـتـوت عـلـى مـن عـتـا)

والبياتي يثور لكي يمد يده لإخوته البشر:

(أمدها، لتنفخ الحياة في الجماد

لتزرع الأوراد

أمدها للشمس والريح وللمطر).

وهذه لحظة الخلق في فكرة «القناع»، والفرق الذي صنعته عشرة قرون من الصراع المتواصل بين الأيديولوجيات وليس ثمة

شك أن البياتي يتبنى هنا منهجاً إنسانياً يليق بمفهوم هذا العصر، ولكنه ليس منهج أبي العلاء المعري الذي يرفض الوجود باعتباره لحظة فشل.

وقد كان الانفصال متوقعاً منذ البداية فالفلسفة لا يمكن مجاراتها بالشعر الملتزم، وأبو العلاء فيلسوف لامنتم يقع دائماً وراء مفهوم البياتي عن الثورة الفكرية وإيديولوجية الإنسانيين، وقد قال له البياتي بعد ذلك واصفاً عصر المداحين:

(كان زماناً داعراً يا سيدي،

كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عراف

وكنت في مأدبة اللئام

شاهد عصر ساده الظلام).

وكلمة «عراف» تستعمل هنا بمعنى «حكيم»، وهي إشارة أكثر دقة لموقف أبي العلاء من بقية شعراء العصر، ولكنها أيضاً إشارة أخرى إلى الخطأ الذي يرتكبه البياتي عندما يقحم أبا العلاء في مشاكل الثورة المعاصرة، فهذا الفيلسوف لا يمكن تطويقه لخدمة أغراض الثورة إلا بتحامل كبير، ولو عاش أبو العلاء في هذا العصر لكان أكثر قرباً من برتراند راسل الذي دعاه الثوريون المتطرفون «صورة سيئة للمسيح»، ولناصبه البياتي العداء باعتباره داعية قدرياً كما فعل بالنسبة لبقية الفقهاء المعاصرين.

هذه النقطة لحظة انفصام في فكرة القناع، ولكنها من ناحية

أخرى ـ الوسيلة الوحيدة ـ لبعث أبي العلاء عبر رؤية شعرية ملتزمة بقيم الديمقراطية والثورة.

أما الجزء الثاني فهو إعادة لنفس الصورة بنهاية مناقضة.

16

(أمر الإيجابية والثورة)

الجزء الثالث من «محنة أبي العلاء» عنوانه «المغني والأمير» والمغني في شعر البياتي ـ رمز لاتفاق أهداف الفن والثورة اتفاقاً مطلقاً، وهو يستعمله بدل «الشاعر» أحياناً لكي ينال حدود الظل التاريخي الذي اكتسبته كلمة «المغني» في مجالس الخلفاء، فقد كان من الواضح دائماً أن «مغني الخليفة» هو آخر شخص في العالم يفكر في الثورة ضد سيده ولكنه ـ مع ذلك ـ عاجز عن تحقيق الرضا بالواقع عبر وسائل فنه، وعاجز عن إخماد نبوءة الدمار التي يراها الفنان على بعد كاف. لذا، فإن هذا الجزء يبدأ بنبوءة محددة عندما يقول المغني لسيده:

(يا قمر الزمان

أسألك الأمان

فإني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحزّ رأسك الجلاد
وتجدب الحقول في شتاء هذا العام
وتفتك الملّة بالجباة والقضاة
ويحكم العصاة والأشباه).

وهذا الحلم يستمد جميع أبعاده من خرافات شهرزاد وقصة النبي يوسف في بلاط فرعون، ونعل الحصان رمز مزدوج لفكرة الثورة وحسن الطالع معاً، أما «فتك الملّة بالجباة والقضاة» فهو مجرد تكثيف لصورة المعركة ولكن التعبير ذاته استعمل في كتب معظم المؤرخين العرب للدلالة على «حالات الشغب» وليس الثورة، والبياتي هنا يبذل إحدى محاولاته الجزئية لربط قناعه بأفكار العصر الحالي، وإصلاح معنى اللفظ.

أما «إجداب الحقول في الشتاء» فهو تعبير فاشل لأن الحقول مجدبة في الشتاء دائماً، وقد تعوّد الناس على استعمال هذا الرمز للدلالة على فترات المجاعة ولكنهم لا يربطونه بفصل الشتاء إلاّ إذا أرادوا تحديد الجدب بتوقف المطر، وهو تحديد لا يمكن ربطه بالثورة، فالمطر ينحبس لأسباب أخرى مغايرة منها ذلك السبب الخرافي الذي اكتشفه الشرقيون في انحباس المطر نتيجة تفسخ الإيمان بين الناس وبالتأكيد فإن ذلك لا يخدم قضية البياتي بأي حال.

التفسير النهائي لورود كلمة «الشتاء» في النص، أن الشاعر أراد أن يصل إلى كلمة «هذا العام» لإصلاح القافية، ولم يستطع أن يستعمل كلمة «موسم» حتى لا يفسد وزنه، والقافية والوزن يفعلان كل شيء في الشعر العربي بوجه خاص، والبياتي ـ رغم تحرّره ـ ما يزال عاجزاً عن تجنب هفواتهما كلّية، ولكن الصورة

المقصودة هي «وتقفر الحقول في شتاء هذا العام» بمعنى إقفار ميادين العمل نتيجة الاستعداد للثورة وليس نتيجة لظروف المجاعة، فالإقفار من النبات والناس، والجدب من النبات وحده.

ثم تصل هذه الصورة الرمزية:

(وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

مسحورة تطير في الهواء).

ومرة أخرى وقع البياتي في فخ القافية واستعمل كلمة «في الهواء» رغم أن الطيران لا يحدث إلا في الهواء بالضرورة، ورغم أنه قال قبل ذلك إنه رأى السجادة في السماء، أما اللون الأحمر فإنه ليس مجرد رمز اعتباطي للون الدم بل إنه أيضاً اللون الذي اختارته شهرزاد في النص الأصلي، والسجادة الحمراء رمز نهائي لفكرة الثورة، الصورة ـ إلى هذا الحد ـ تجميع درامي لجزئيات الحلم بالحادثة، والملاحظ أن البياتي يخلط أبعاده الزمنية في ترتيب الحوادث، فالحاكم يكون ـ عادة ـ آخر من يموت في حالات الثورة، ولكنه هنا أول جزء تمّ إقرار نهايته بوضوح لأن الحادثة بأكملها مجرد حلم مشوش، ولأن البياتي يريد أن ينهي هذا الحلم بلحظة النبوءة التي قال إنه رآها في اليقظة، ورآها في السماء.

هنا ينتهي الحلم، وتتحدد محاولة المغني لإنقاذ سيده بالتخدير والنبوءة في حالة واضحة من اليقظة ترتبط ببداية القصيدة عندما قال عارضاً حلمه:

(يا قمر الزمان

أسألك الأمان).

وفي لحظة اليقظة أيضاً يبدو غدر سيده:

(وقال للجلاّد شيئاً وبكى

فاصطفقت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار).

وهذه لحظة من التكثيف المرهق لحالة طويلة من الغدر والظلم والجبن المتمثلة في شخصية السيد، والبياتي يعرضها باعتبارها نهاية الحادثة بأسرها، ولكنه لا يذكر كلمة «النهاية أو الموت»، لأنه ضمير الثورة ـ بالنسبة له ـ لا يمكن إخماده بالموت. وجزئيات الصورة غاية في التناسق، فالسيد يعرض متناقضاته جميعاً مرة واحدة، وينتفض من الصدمة، ويضحك محاولاً أن يهوّن وقعها ثم يبكي لأنه يعرف أنها حقيقة في نهاية المطاف، ويجمع كل مشاعره في محاولة لإخماد واقعه بسيف الجلاّد، الذي يعمل هنا بمثابة رمز للجوء إلى القوة في كل الحالات.

أما المغني فيلزم الصمت، لأنه قال كل ما لديه وأبلغ سيده حقيقة النبوءة التي رآها على البعد، ولم يعد يهمه ما يفعله ذلك «السيد» في لحظة رد الفعل، فهو يعرف أنه رأى واجبه، وأن الحقيقة تظل دائماً أكبر من كل ما عداها، وتلك مهمة الفن الأولى بالنسبة للبياتي، وبالنسبة للإيجابيين بوجه عام.

وعندما يسكت القيثار وينطفئ القنديل يظلم مسرح الحادثة الصغيرة وتنتهي المسرحية باللعبة المألوفة ويخمد الصوت العظيم

مؤقتاً فيما يذهب السيد إلى مخدعه محمّلاً بالمشاعر السيئة ريثما تنقذه الحقيقة من أوهامه. هذا الجزء امتداد لرؤية «العباءة والخنجر» التي عرضت هنا في الحلقة السابقة، وهو امتداد جوهري إيجابي لا بدّ منه لكي تكتمل الصورة من الجانبين، فقد عرض البياتي لحظة التمرّد من جانبها الداخلي في «العباءة والخنجر»، وتبنى رمز الموظف الذي يخدم سيده بالنهار ويحلم بالتمرّد خلال الليل، ممارساً تجربة خفية من الحنين لأن يسترجع نفسه من قبضة سيده المتفسخ:

(واكسر الحجر
أشد في قيثارتي الوتر
أمد للسحر
يدي ـ التي تثلجت
يدي ـ التي تحجرت،
وأصبحت من دون أن أدري ـ إلى الأمير خنجره وصوته
صوتي أنا الكسير).

ولكن ذلك لا يحدث إلا خلال الليل عندما «يغيب القمر، وترتفع أصوات العاصفة لتحيط أمر تمرّده بالكتمان»، فالثورة هنا مجرد لحظة من الحلم السلبي.

أما في هذا الجزء فالثورة حلم إيجابي - جانب خارجي محدد المعالم لفكرة التحذير يبدأ في غير مواربة.

والجزءان معاً صورة واحدة لجانبي الثورة من الداخل والخارج، وهما آخر عمل أنجزه البياتي في ملحمة أبي العلاء بقناع كامل، أما باقي الأجزاء فقد بدأت تتبنى التقريرية ـ مرة أخرى.

17

(الدعوة إلى الثورة
رؤية مباشرة وحادة وسطحية)

.. خطة البياتي لتكثيف رؤيته الشعرية خلال الجزء الثالث تتمثل في ثلاث نقاط أخرى خالية من التفاصيل إلى حدّ بالغ:

النقطة الأولى: الاحتفاظ بفكرة القناع عن طريق إعداد مسرح الحادثة في «معرة النعمان» وهي بلد أبي العلاء، إلى جانب تلك اللعبة المدهشة المتمثلة في استعمال صور أبي العلاء القديمة وولعه بتركيب المضاف والمضاف إليه.

النقطة الثانية: محاولة الربط بين قضية التزييف في الفن وبين اندحار القضايا غير الديمقراطية، أما المزيفون أنفسهم فينالون هنا تسمية جديدة للمرة الخامسة، ويدعوهم البياتي «ضفادع مقطوعة اللسان» ثم يخصص لهم الجزء التاسع بأسره لمتابعة أبعاد هذه التسمية.

النقطة الثالثة: الدعوة إلى الثورة.

والرؤية الشعرية خلال هذا الجزء مباشرة وحادة وسطحية، وقد بنيت كلها على لحظة خطابة متمثلة في ياء النداء وفعل

الأمر، وأداها البياتي مبهور الأنفاس بمزيد من الدهشة، ولكنه لم يتمكن من إلحاقها بأعمال التجميع في شعر إليوت.

إن المحاولة هنا مجرد لعبة حسنة البناء:

(الليل في معرة النعمان
زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان
يا آخر الدنيا
ويا نافورة تنحب في بستان
من أي أرض هذه الألحان
وأي رعد عاقر أيقظ في الوديان
منازل الأقنان؟
وحرّك الأضغان؟).

وهذا هو القناع بأكمله فالبياتي لا يستطيع أن يحقق مستوى التعبير إلاّ في اللفظ وحده، وتقليده لأسلوب أبي العلاء يحقق أهدافه القريبة، ويجعل الإشارة إلى بلدة «المعرّة» بالذات أكثر اتزاناً، ولكنه ما يزال عملاً سطحياً، فالمرء لا يجد مبرراً لاختيار «الليل» مسرحاً زمنياً للحادثة سوى رغبة البياتي في ذكر تشبيهات أبي العلاء بالليل والنجوم بالزنجية والقلادة. واختيار القافية ذاتها عمل آخر لتقليد قافية أبي العلاء في نفس القصيدة.. «ومنازل الأقنان، والأضغان» وبقية الكلمات المدهشة وردت كلها في تلك القصيدة بالذات. ولعل البياتي قد نجح في فرض أبي العلاء على نطاق الرؤية، ولكنه بالتأكيد لم يحقق تعبيراً مركباً من أي لون، ولو وضع الكلمات المشتركة بين أقواس لبدا الأمر كله مجرد لعب بالكلمات.

الخطأ الحاسم: أن القناع يسقط عند هذا الحد، وتتعرى باقي القصيدة في لحظة خطابة حافلة بياء النداء وأفعال الأمر، ويعتلي البياتي منبره القديم ليلقي إحدى خطبه القديمة:

(فاستيقظي يا صخرة في الصدر،

يا رمحاً بلا سنان

يا كلمات خضبت بالدم، يا ناراً بلا دخان

والجيف الموشومة

بالنار والجرائد القديمة).

هنا تبدأ النقطة الثانية الخاصة بقضايا التزييف في الفن وأهداف الديمقراطية، وتأتي الإشارة إلى «الجرائد» بمثابة إعلان على نقل الحادثة من عصر أبي العلاء إلى العصر الحالي، وتنفجر لحظة السخط في ومضة واحدة حافلة بالمرارة.

فالبياتي لا يستطيع، ولم يستطع قط، أن ينسى صغار الكتّاب الذين يناصبونه العداء في بغداد، ويطمسون صوته ويقللون من شأنه بقدر جهدهم محاولين إلحاقه ببقية الشعراء الأدعياء العاجزين عن الخلق السوي، وفيما كان البياتي يذرع العالم متشرداً وراء تجاربه المثيرة متخلياً عن بيته وأطفاله مواجهاً مأساته بثبات متزايد عاماً بعد عام، كان زملاؤه في بغداد ينعمون بالحياة الهادئة والرفه، قابعين وراء مكاتبهم مفرغين جهداً ـ سلبياً أو إيجابياً ـ للتقليل من شأن تجربته ووصمها بالتفسخ. وكان هذا العمل بمثابة مطواة حادة تحفر صدر البياتي وتمده بمصدر لا ينضب للمعاناة والسخط، حتى أن المرء ليخيل إليه أن هذا الشاعر العظيم كان ـ فعلاً ـ في حاجة إلى ذلك المصدر القاتل لكي يحقق مستوياته الحالية، ولو أعطته بغداد ما يريده منذ

البداية لانتهى أمره في منتصف الطريق.

هذه الحقيقة تتمثل بصورة أكثر وضوحاً في نكسة البياتي خلال عام 1963، فقد حقّق إذ ذاك انتصاراً ساحقاً على طول الوطن العربي، وأجبر أعداءه الصغار على سحب اعتراضاتهم، فيما حمله النقّاد مهلّلين «لشاعر العصر وكل العصور»، وكانت النتيجة أن «فقد البياتي صوته» ـ كما قال بنفسه ـ وغامر متهوراً بتبني أفكار شيوعية عارية وكاد أن يختنق في الزحام.

فالشهرة ـ دائماً ـ تسلب الفنان قدرته على تحدي نطاقاته وتعرضه لكل الأمراض القاتلة حتى تنقذه مبادؤه أو يموت. وقد تمّ إنقاذ البياتي مرة أخرى، «واستعاد صوته القديم» بكل أبعاده، ولكنه لا يستطيع أن ينسى أعداءه الصغار الذين رفضوا قبوله لدوافع غامضة ومزرية. وما يزال شعره ـ حتى الآن ـ ملحمة واحدة لسحق هؤلاء الأعداء بين أصابعه القوية.

ولكنه لا يفعل ذلك بدون تفسير. إنه يربطهم بقضايا الواقع المتفسخ ويجعل هلاكهم بمثابة مدخل للدعوة إلى الثورة، لذا فإن المرء لا يجد في شعر البياتي موضعاً واحداً يفصل بين مظاهر التزييف في الفن وبين مظاهر التزييف في السياسة. ولذا أيضاً فإن الحديث عن «الضفادع» ينتهي دائماً «بحرق...»:

(والجيف الموشومة

بالنار والجرائد القديمة

ولتضئ البروق

يا أم دفرٍ، وجهك المسحوق

وثوبك المرقّع المسروق

فالفقراء صلبوا في السوق، سلطانك المخلوع
وكفّروا بالجوع
ولتضئ المشاعل
ظلام هذا الكوكب الغارق بالأوحال والصقيع
هذا الاقحوان الذابل).

والإشارات المتوالية إلى مصادر الضوء في البروق والمشاعل لحظات من المطالبة بأبعاد فنية أصيلة لعرض حقائق الواقع، وذلك يعني المطالبة بفن يخدم قضايا الجماهير ويعرض أسمالهم وجوعهم ومتاعب هذا العالم الغارق في الوحل. ومن الواضح أن الدعوة إلى الثورة ترتبط ارتباطاً كلياً بالدعوة إلى إصلاح أهداف الفن. ومن الواضح أيضاً أن البياتي قد نسي أبا العلاء ونسي أقنعته وطفق يخطب مبهور الأنفاس. وهذا ما كنت أعنيه عندما قلت قبل ذلك إن خطة البياتي لمجاراة ت.س. إليوت في عمليات التجميع ليست ـ في الواقع ـ سوى لعبة سطحية حسنة البناء.

أما تسمية «الضفادع» فما زالت تملك بعداً شعرياً خاصاً يعرضه البياتي بمفرده في الجزء التاسع. وأنا أريد أن ألحق ذلك الجزء بالتسمية نفسها التي وردت هنا، ولا بد أن أتخطى الجزأين السابع والثامن لكي أعيد الحديث عنهما فيما يخص قضايا الثورة المجرّدة.

ولكن هذا العمل مجرد حيلة لتيسير الدراسة، فالارتباط بين قضايا الثورة وبين قضايا التهريج الصحفي ارتباط تام من جميع الوجوه، والمرء لا بد أن يضع ذلك في حسابه قبل أن يتوقع اتجاهاً شخصياً في عمل البياتي الهجائي.

والجزء القادم متابعة لتسمية «الضفادع» عند نهاية القصيدة تقريباً.

18

ماذا باع البياتي للثورة؟

.. تسمية «الضفادع» التي يفرد لها البياتي الجزء التاسع من محنة أبي العلاء مجرد تشبيه بلاغي لا علاقة له بفكرة القناع الملحق بباقي القصيدة، ويعني ـ على وجه التقريب ـ كل الكتّاب والصحفيين وصغار الفلاسفة الذين كان البياتي يدعوهم «بالسماسرة، والمهرجين، وخدم السيرك، وشعراء البلاط». والجزء نفسه يبدأ على هذا النحو:

(ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي، الماء

تقارض الثناء

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء).

وهذه المقدمة تعمل فوق مجموعة من الصور البلاغية وحدها، فإضافة الضفادع إلى الحزن تورية، وتقارض الثناء استعارة قديمة في اللغة العربية، ونشر الغسيل على الحبل استعارة

أخرى لتبادل الشتائم فوق الصحف، والإنشاء الواضح في النص يهدف إلى مزيد من التقرير الذي لا يجوز جداله.

أما طواحين الليالي، وصب الماء فهما صورتان شعريتان حافلتان برموز العبث ولكنهما ـ من ناحية أخرى ـ حيل بلاغية مجردة رغم غموض التورية، ثم يواصل النص تقريراته الحادة:

(وفي المكاتب الأنيقة البيضاء

والصحف الصفراء

كانت تقيء حقدها على الجماهير

على المارد وهو يكسّر الأغلال

ضفادع كانت تسمي نفسها «رجال»).

والمحاولة هنا تهدف إلى تقرير افتقار هؤلاء الكتّاب إلى لحظات المشاركة والتجربة، فهم ينعمون بالحماية وراء مكاتبهم، ويقفون للفرجة من النافذة فقط، ولكنهم لا يتورعون عن دسّ أنوفهم في قضايا جماهيرية كبيرة تعيش بإيديولوجية أخرى وتتطلب احترافاً مشاركاً من نوع مختلف.

وهنا تبدأ مهزلتهم من اتجاهين، فهم من ناحية يتقدمون بحلّ مشكلة لا يعرفون أبعادها ويقترفون إثم الخديعة للمارد الذي يكسر أغلاله، ومن ناحية أخرى، تخدعهم حلولهم فيعتقدون بصوابها ويقترفون الخطأ الثاني الأكثر رداءة عندما يشرعون في اعتبار أنفسهم كتّاباً حقيقيين ورجالاً يملكون القدرة على توجيه الإيديولوجيات.

والبياتي يعتقد أن الفنان الذي لا يملك ميزة التجربة مخادع لا بدّ من إلزامه بالصمت، وقد قال لزملائه خلال عام 1959 معلناً احتقاره لعالمهم الضئيل المتشابه:

(فلتحفظوا يا سادتي الجباه
لأنكم لم تعرفوا الوحشة والفقدان في حياتكم
ولم تعرفوا أواه
طعم الدم المر
ولا الحب الذي يموت في صباه).
ثم أعلن لهم سبب عجزهم عن تأدية رسالة الفنان:
(لأنكم لم تعبروا أسوار بغداد
ولم تحترقوا
يا سادتي أواه
الشاعر الشاعر يقضي نحبه الليلة
في نجواه ممزقاً ـ عيناه
تستجديان الحب والحياة).

وهذه قضية قديمة من قضايا الخَلق الفني، ولكن شكسبير أيضاً لم يعبر أسوار جزيرته، ولم يحترق بقضايا الجماهير، ومع ذلك فهو علامة محيّرة في تاريخ العالم.

ولعل البياتي يرمز بالسفر لفكرة المعاناة بوجه عام التي لا يمكن أن تتم عملية الخلق الفني بدونها تحت أية ظروف، والإشارة أكثر وضوحاً في رموز «المكاتب البيضاء وفناجين الشاي وتقارض الثناء» فالمشكلة في الواقع لا تخص الأبعاد المكانية بقدر ما تخص توفر الفرص للمقارنة والدراسة وتحقيق التلاؤم بين أحلام الفلسفة وبين وحدات الواقع. فالفنان لا يموت إذا بقي في بلاده ولا يخلق موهبته خارجها. إن الأمر كله مجرد قدرة على المعاناة الجيدة، والبياتي يبادر لإعلان هذه الحقيقة مقرراً

أن أعداءه عبروا أسوار بغداد ولكنهم لم ينجوا من قبضة الزيف:

(رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

في السوق، في المقهى، بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير).

ثم تصل مظاهر التزييف التي يعنيها البياتي، وتتحدد القضية في انتهازية هؤلاء الكتّاب ونفعيتهم، وعجزهم المطلق والنهائي عن فضيلة التضحية. والمرء لا يستطيع أن يورد مفهوم «التضحية» في شعر البياتي دون أن يتورط في قضايا خلقية معقدة، فهو يعتقد أن «الفنان» مطالب بإلغاء جميع مظاهر الامتزاج بشوائب العالم، وإلغاء لحظات «التنازل» الصغيرة والكبيرة على السواء، ورفض الالتقاء بالطرف الآخر عند أي جزء من الطريق، وذلك يعني أن يستعد الفن لقتال أعدائه عند أول بادرة من الصدام، فإذا ربح معركته قتلهم وإذا خسرها تقبّل مصيره كيفما كان سواء بالموت أو بالتشريد. وقد تشرّد البياتي، واحتمل غربته بشجاعة وحمل آلامه مثل صليب هائل الثقل، ومشى حتى حقق انتصاره العظيم، والمرء لا يستطيع أن يخفي إعجابه بهذه الأمانة، ولكنه لا يستطيع أن يطالب بها الآخرين جميعاً أو يدعوهم «مهرجين» «وضفادع».

والقضية ـ بعد ذلك ـ قضية خلقية، والبياتي يتخذ موقفاً متطرفاً لا يمكن غفرانه على الدوام من ناحية خلقية أيضاً، ولكنه موقف يليق بالأبعاد الشعرية التي لا تحسن الاعتدال:

(رأيتهم: من عرق الجياع

ومن دم الكادح، يبنون لهم قلاع

أعلى من السحاب
حتى إذا ما طلع الفجر،
رأيت هذه الضفادع العمياء
على كراسي الحكم في رياء
تغازل الجياع
وتفرش الأرض لهم
بالورد والريحان).

وعملية البيع تبدو واضحة هنا خالية من أية إضافات شعرية، فالكاتب السيئ يبيع لسيده السيئ كل بضاعته من المديح مقابل كرسي وراء أحد المكاتب. والبياتي يستغل هذه الصورة استغلالاً مباشراً ومدهشاً، ولكن المرء يستطيع أن يتذكر أيضاً أن البياتي نفسه عينته الثورة ملحقاً ثقافياً في موسكو ومديراً لدار المطبوعات.

فماذا باع البياتي للثورة؟

الإجابة ممكنة ولكنها لحظة تحامل، فالعالم يقوده هذا القانون على الدوام، ولا بدّ أن يجلس أحد ما وراء مكتب ما على أي حال ويروّج لأفكار سيده بكل ما لديه من وسائل الإبداع الفكري.

والبياتي لديه كثير من هذه البضاعة، وقد أعطى للثورة ما لم يعطه أحد سواه، وأعلى لشعرنا العربي الحديث اسماً عالمياً مدوي السمعة، وبقي أن ينال كرسيه مثل الآخرين.

19

(الظاهرة الشعرية عند ت. س. إليوت مجرد لعبة في شعر البياتي)

وسط القصيدة موزع على ثلاث مقاطع، الأول بعنوان (سقط الزند) وهو وحدة خاصة بفكرة البياتي عن أهداف الفن، والثاني بعنوان (حسرة في بغداد) وهو وحدة أخرى تختص بتجميع أفكار الثورة، والمقطع الثالث تكثيف للفكرتين معاً فيما يخص أهداف الفن في خدمة الثورة، وهذه اللعبة الحافلة بالنظام ظاهرة شعرية عند ت.س. إليوت ولكنها مجرد لعبة في شعر البياتي:

(مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر دعي داعر، نمام

كان ـ إذا ما أنشدوا أشعارهم ـ ينام

مفلطحاً ومتخماً

وكلما..

أنشد منهم أحد تململا

وقال: لا!).

وهذا وصف مباشر لمجلس أي رجل في القرن الرابع الهجري، ولعل البياتي يفكر هنا في مجلس سيف الدولة الحمداني خاصة. فقد استعمل صفاً كاملاً من كلمات المتنبي المأثورة في هجاء منافسيه في المجلس، ولكن المتنبي أيضاً شاعر داعر بالنسبة للبياتي، فالفكرة لا تخص جودة البناء الفني أو رداءته بل نوع الأهداف المطلوبة في النهاية.

ومن الواضح هنا أن كل الشعراء يهدفون إلى إرضاء الرجل الذي امتلأ بالطعام والملل وغلبه النوم، وذلك هدف غاية في السوء، لذا فإن المأساة تتحول إلى لعبة مطاردة عندما يدعو أحد الشعراء ممدوحه (بالقمر) فيغضب الممدوح ويأمر بجلده لأن القمر ليس خالداً مثله، فهو يغيب في نهاية الشهر وتحجبه السحب أيضاً، وهذا مظهر من مظاهر النقد العربي القديم يستعمله البياتي هنا لكي يقرر استنتاجاً عاماً بالنسبة للعصر بأسره:

(... هل يخفى القمر؟

ويغضب..

ويصفع الشاعر، فالقمر

يغيب كل ليلة في صفحة الغدير

كان زماناً داعراً، يا سيدي، كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف).

والخطاب موجّه إلى أبي العلاء المعري الذي يتصور البياتي أنه قادر على اتخاذه رمزاً لوحدة أهداف الفن والفلسفة، فقد كان أبو العلاء أحد شعراء العالم الكبار الذين ترفعوا عن بيع كلماتهم

مقابل دراهم الرجل، ورفضوا إخضاع الفن للنفعية، وكان يبدو ـ خلال القرن الرابع ـ مثالاً فريداً من جميع الوجوه:

(وكنت أنت بينهم عراف

وكنت في مأدبة اللئام

شاهد عصر ساده الظلام).

ثم تصل هذه الإشارة إلى ربط البناء اللفظي المصطنع في الفن بسوء الأهداف ودعارة اللفظ والمضمون:

(قافية الهمزة، كانت بغلة عرجاء

يركبها.. كل ليلة ليلاء

كل القوافي أصبحت ـ يا سيدي ـ كالبغلة العرجاء

كان زماناً داعراً، كان بلا حياء).

وهذه نهاية المقطع الأول الذي يعمل بمثابة تحديد لهدف الفن المطلوب عند البياتي، وإذا كان الحديث يبدو خاصاً بالفن الشعري وحده، فإن ذلك مجرد تجسيد للفكرة العامة يمليه ظلّ أبي العلاء، ولكن النتيجة تبقى في النهاية حكماً شاملاً لإعلان براءة الفن الحقيقي من أهداف النفعيين والجبناء وصغار الصعاليك وتفاهات النقّاد السطحيين والزخرفة اللفظية وتعمّد الخداع، وهذه فكرة حديثة من نتاج العصر الحالي وهي أيضاً فكرة تخص الثورة من أجل أهداف معاصرة، فالفن لم يعرف هذا الطريق إلا في ظروف التغيرات الطارئة باسم الديمقراطية، وقد كان أبو العلاء نفسه عاجزاً عن تحديد هذه الأهداف سياسياً وفنياً أيضاً، ولقد مات دون أن يعتريه الشك في أن غاية الديمقراطية أن تحقق صالحاً فردياً، أما البياتي فقد تعلم الطريق إلى (الإنسانية الحديثة)

وقداسة المجموعة وحرية الفن والتعبير، وبات من واجبه أن يسخر موهبته لمناصرة هذه الأهداف.

والمقطع التالي يبدأ بتقرير الطريق المختار عبر لحظة عميقة من الحلم:

(أبحث عن سحابة

خضراء، عني تمسح الكآبة

تحملني

إلى براري وطني

إلى حقول السوسن

تمنحني

فراشة ونجمة

وقطرة، بها أبل ظمئي، وكلمة).

فالرؤية تصل من المنفى حيث تحققت أحلام الديمقراطية ورآها البياتي رأي العين، وعاش يمارسها في محاولة محزنة لنقلها إلى بغداد:

(فوطني بعيد

وبيننا هذي الليالي السود

والحبر والأوراق

وحائط الأشواق).

وليس ثمة شك أن البياتي يبذل محاولة واعية ـ وحافلة بالحزن ـ إلى تحقيق ارتباط شعري بين آلام المنفى وآلام شعبه على أرض الوطن، والسحابة هنا رمز واضح لفكرة الثورة والتجدّد،

والحبر والأوراق رمز آخر لخدمات الفن، وحائط الأشواق رباط بين الفكرتين واستعارة بلاغية موفقة لتحقيق البعد والقرب والعزلة والالتحام في كلمة واحدة.

ولكن القناع ذاته يسقط كلية، ويضيع أبو العلاء في لحظة التقرير رغم أن البياتي يوجه خطابه إلى مدينة أبي العلاء، التي ما تزال تحتفظ باسمها القديم (معرّة النعمان)، محاولاً أن ينقذ رؤياه من المباشرة. ويبدأ الخطاب بحدّة وملل نهائيين:

(معرّة النعمان يا حديقة الذهب

الصيف جاء وذهب

وأنت تضحكين

لاهية، بالرمل تلعبين).

ثم يزداد التقرير حدّة، وتتضح الدعوة إلى الثورة في رمز مباشر:

(لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل

لم يبق إلا الشعر في ذاكرة الأحقاب

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب

وتُملأ الأكواب

ويُبعث المغني).

والمغني رمز دائم في شعر البياتي لتناسق أهداف الفن والثورة، وهو يستعمله هنا لإنهاء المقطع الثاني الخاص بتجميع جزئيات الرؤية تمهيداً للبدء في عملية تجميع أكثر عمقاً وشمولاً في المقطع الثالث، وهذه الخطة ظاهرة في شعر ت.س. إليوت، ولكنها كما قلت في أول هذا الحديث، مجرّد لعبة بالنسبة

للبياتي والمرء يستطيع أن يلمس ذلك بوضوح عندما يقرأ المقطع الثالث.

20

(عذابات المنفى الصامتة)

الجزء السابع من (محنة أبي العلاء) عرض إضافي لفكرة (الأصالة) في تأدية أهداف الفن مقابل (الغموض والميوعة) داخل أبعاد الفنان المرتشي الذي عرضه البياتي في الأجزاء السابقة. والصورة الشعرية هنا تخص البياتي وحده باعتباره مثالاً نهائياً لتلك الفكرة ولكن القناع ـ الذي يحمل سمات أبي العلاء ـ ما يزال أكبر مصدر لأبعاد الرؤية الملتزمة، فالقصيدة تتبنى اتجاهات شعرية من أبي العلاء، ويدعوها البياتي (لزومية) ويراعي فيها بناء لفظياً خاصاً من قصائد (لزوم ما لا يلزم)، ويزوّدها بأبيات كاملة من تلك القصائد، محدثاً ارتباطاً لفظياً شديد الوضوح بين التزام أبي العلاء وبين التزام الفن في خدمة الثورة، ولكن وحدة القناع ذاتها تتعرض لخطأ أكاديمي متوقع، فالأبيات التي اختارها البياتي من أبي العلاء لا التزام فيها على الإطلاق.

وأنا أريد أن أعرض القصيدة بأكملها أولاً:

(حزن بلا صوت وقيثارة
أرهقها ـ قبل الأوان ـ
الشقاء
فاحترقت أوتارها في يدي
وكان لي بها ومنها وقاء
«آه غداً من عرق نازلٍ
ومهجة مولعة بارتقاء
ثوبي محتاج إلى غاسلٍ
وليت قلبي مثله في النقاء»
يا حافر البئر بأوجاعه
ومودعاً رحمته في السقاء
وجاعلاً من كلماتي فماً
يصيح في ليل بلا أصدقاء
عمّق وعمّق فغداً ينتهي
عذابك الأسود بعد اللقاء
خبزك مسموم فكُلْ ما اشتهت
نفسك، ولتنعم بطول البقاء).

(وحزن بلا صوت) كناية بلاغية عن عذابات المنفى الصامتة حيث كان البياتي يجتر آلامه وحده طوال سني غربته، والقيثارة التي أرهقها الشقاء رمز لمحنة الشعر في قبضة الألم الداخلي الشديد الصلادة مقابل كل المشاعر الممزقة في المنفى، تلك المحنة التي ظلت دائماً ـ رغم بشاعتها ـ مصدراً موثوقاً به لكل

لحظات الإبداع الفني، وهو ما يعبر عنه البياتي هنا بلعبته الخاطفة (وكان لي بها ومنها وقاء).

أما أبيات أبي العلاء فهي:

(آه غداً من عرق نازلٍ

ومهجة مولعة بارتقاء

ثوبي محتاج إلى غاسلٍ

وليت قلبي مثله في النقاء).

والفكرة تهدف إلى إقرار لحظات التناقض في العالم بفعل الحيز الزمني المتجدد، وأبو العلاء يتبنى اتجاهاً رياضياً واضحاً لتأدية هذا الغرض، فكلمة (غداً) تقع مقابل كلمة أخرى مناقضة لم تذكر هنا وهي (اليوم وأمس) لتحديد لحظة التجدد في وحدة الزمن التي ينجم عنها (التغيير) في شكل الأشياء واتجاهها، فالجسد يهرم والروح تزداد نضجاً، والاتجاه الهابط الصاعد مجرد مظهر من مظاهر العبث الوجودي يضاهي في حدّته ما يبدو فوق السطح الخارجي نفسه كما تبدو البقع فوق الثوب غير المغسول. هنا يجد أبو العلاء نقطة أخرى لإظهار التناقض ويبدأ مقارنته المدهشة بين الثوب وبين القلب باعتبارهما سطحين عاريين للبقع المتجمعة عبر استمرار الزمن، وقمة العبث أن المرء يستطيع أن يغسل ثوبه، ولكن (قلبه) ماذا يفعل به؟

هذه الأبيات لا التزام فيها، ولا يمكن إلحاقها بفكرة القصيدة، ولعل البياتي قد قام باختيارها لإلحاقها بفكرة الشكوى التي بدأت (بحزن بلا صوت وقيثارة أرهقها قبل الأوان الشقاء) آملاً أن يتمكن من إدراج رؤيتها اللامنتمية في أبعاده الخاصة، ولعل

ذلك قد حدث حقاً، فالمرء لا يستطيع أن يعتبر كل خطأ أكاديمي خطأ فنياً أيضاً.

وباقي القصيدة خطاب للمأساة:

(يا حافر البئر بأوجاعه

ومودعاً رحمته في السقاء

وجاعلاً من كلماتي فماً

يصيح في ليلٍ بلا أصدقاء

عمّق وعمّق فغداً ينتهي

عذابك الأسود بعد اللقاء).

والبئر رمز صوفي للمعرفة، والبياتي يستعمله باعتباره رمزاً لبحثه المرهق عن التجربة الأصيلة بالمعاناة والحفر، أما الليل الخالي من الأصدقاء فهو ما يزال رمزاً للمنفى الذي تمّ تحديده في بداية القصيدة، ولكن اللمسة المحزنة بدأت تطفو فوق السطح، فالأصدقاء هنا إشارة لا تخطئها العين لطلب المواساة، والشاعر المشرد يفتقد حاجته من تلك المشاعر المؤنسة ولكن التزامه بتأدية مسؤولياته يمده بشجاعة خارقة لكي يصرخ طالباً المزيد من الألم، فالثمن لا بدّ من دفعه في نهاية المطاف:

(عمّق وعمّق فغداً ينتهي

عذابك الأسود بعد اللقاء).

والخطاب موجه إلى مصدر المعاناة الشعرية وحدها، سواء كان هذا المصدر حاكماً دكتاتوراً في بغداد، أو لحظة افتقاد للمواساة، ولكن (انتهاء العذاب باللقاء) وعد واضح بالخلاص عن طريق الموت، فالبياتي يقول بعد ذلك مباشرة:

(خبزك مسموم فكل ما اشتهت

نفسك، ولتنعم بطول البقاء).

والإشارة الأخيرة دعاء واضح لتأجيل النهاية أطول وقت ممكن عبر مئات اللحظات المتشابكة من العذاب الأسود والسم والمعاناة الحافلة بالقهر، فالثمن لا بد من دفعه بطريقة ما.

هذه القصيدة قناع كامل، وقد اختار لها البياتي بناءً لفظياً حسن التناسق وأفرغ جهده لربطها بشعر أبي العلاء المعري في (لزوم ما لا يلزم)، ومن ناحية اللفظ فإن الارتباط يتم عبر ثلاثة أوجه:

الأول ـ يخص اختيار قافية الهمزة.

والثاني ـ يخص اقتباس أبيات أبي العلاء.

والثالث ـ خلو القصيدة من الصور البصرية خلواً تاماً.

أما ارتباط الرؤية الملتزمة بأفكار أبي العلاء فإن المرء مضطر إلى كثير من التفسيرات السيئة لإقراره، فليس ثمة شك أن ذلك الفيلسوف ذا الاتجاه اللامنتمي ما يزال وحدة جامحة أمام ايديولوجية الثورة الحديثة، ولا يزال بعداً شعرياً خارق الضخامة في طريق الرؤية الملتزمة بأفكار المجموعات.

ولعل البياتي نفسه قد بدأ يحس بهذا الجدار، فهو هنا يتخلى عن أبي العلاء فجأة، ويطرح أقنعته جانباً ليتفرغ عبر الجزأين القادمين للجدال المباشر الشديد السطحية، وينهي الملحمة عند ذلك الحد دون إشارة واحدة لأبي العلاء.

فالقناع انتهى عند طريق مسدود، وبات من المتوقع أن يتجنب البياتي ذلك الجدار.

21

(محاولة يائسة للالتقاء بفلسفة أبي العلاء)

الخاتمة في (محنة أبي العلاء) اتجاه جدلي مفاجئ لا يمكن إلحاقه بفكرة التعبير المركب، رغم تلك المحاولة اليائسة المطموسة الأبعاد التي ينفذها البياتي للالتقاء بفلسفة أبي العلاء عبر لحظة من الدفاع عنه، ولعل البياتي غير مخطئ في قبول المعري باعتباره داعية ولكن الثابت أن محاولته الشعرية هنا لا تحقق خطوة واحدة في هذا الاتجاه، ومن الأفضل أن يعتبر المرء الجزأين القادمين وحدة جديدة منعزلة عن أصل الرؤية ـ إلى حد مدهش ـ لسبب لا يمكن تفسيره.

والجدال يبدأ على هذا النحو:

(الموت عدل!

حسناً، فلتكن الحياة عادلة

وليمنح الشحاذ عرش الشاه

فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة

مخدراً وعارياً

وعندما بكاه شاعر البلاط

نبح الكلب عليه باكياً

ولبس المهرج السواد).

وهذه المغالطة المزرية في الواقع هي كل حصيلات البياتي من (معنى........)[*]، فهو أيضاً ـ مثل معظم الشرقيين ـ لا يخطر بذهنه قط أن العدالة ليست مساواة في فرص الكسب أو الخسارة بل المصدر الوحيد للحماية المطلوبة من أجل هذه المساواة، وذلك يعني أنه ليس من الظلم أن يموت مصطفى على الرصيف إذا كان لا يستحق مكاناً آخر، فهو مثل ـ ....[**] ـ مصدر لتهديد العدالة الحقيقية المتمثلة في توزيع الفرص بقدر الإنتاج ولعل البياتي يقصد عمليات (الكبت) المتولدة بين الأقوياء وبين الضعفاء، وهو ما يدعى في الشرق (بالظلم)، ولكن (الكبت) نفسه نتيجة قديمة لمجموعة من الفرص الضائعة والمغتصبة على السواء، وهو أيضاً نتيجة لاختلال اجتماعي في خلايا البناء المتوفر اجتماعياً ولا علاقة له بفكرة (الموت والحياة) ومع ذلك فإن ما يقصده البياتي ما يزال افتراضاً (شعبياً) صحيحاً، وليس من مهمة الشعر أن يتابع مزالق الفلسفة الملتوية، والافتراض يتم في رؤية حسنة البناء:

(ومصطفى في حفرة مهجور

(*) غير واضحة في الأصل ولعلها تكون (المساواة أو العدالة).

(**) غير واضحة في الأصل ولعلها تكون (مثل الشاه أو الاقطاع).

عيونه فارغة وأنفه مكسور

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور

مهشماً منخور

عيونه جاحظة ووجهه مجدور

يستقرئ الأرض ويمضي باحثاً فيها عن الجذور

السندباد من هنا مر،

ومرت هذه العصور

وألف نملة بنث وهدمث قصور

وهو على مسحاته يدور).

والمقارنة لا تتم في أمر الحياة وحدها بل في أمر الموت الذي يفترض كل الناس أنه ميدان للعدالة المجردة، (مصطفى) رمز عربي إسلامي لفرد واحد يعيش في كل العصور وفي كل المدن منحنياً فوق مسحاته أو فوق الرصيف المهجور منتظراً ساعة الخلاص التي لن تحين قط قبل أن يتقرر أمر العدالة الاجتماعية بصورة نهائية أما (الشاه) فهو ذلك الرمز الخاطف الذي اكتشفه البياتي منذ (أشعار في المنفى)(*) لأمراء الزيت والقتلة الكبار وذوي النفوذ المريب في المنطقة بأسرها، وجرّه إليه عمر الخيام باعتباره (مصطفى آخر) من الثيولوجيا الفارسية، وقد قال البياتي إذ ذاك:

(يغني، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت واللّه

(*) ديوان للبياتي صدر سنة 1957.

يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه

وكان الموت أواه

على مقربة منه، على أطراف دنياه).

هذا الموت هو الذي يتولى البياتي نقاشه هنا لتحديد مدى (العدالة) في عالم إقطاعي متخم بالضحايا على كل لون، ونتيجة النقاش أن الموت لا يكون عدلاً، إلاّ إذا كانت الحياة عدلاً، وذلك يعني أن ينال كل امرئ فرصته بغير طريق الوراثة الإقطاعية، وبغير استعمال الوسائل غير المشروعة ـ كما يواجه الموت ـ بمفرده وبمواهبه وحدها.

هذه النتيجة لا تنال موافقة كل الناس، والبياتي يعتقد أنه قادم على جدال المعارضين جدالاً شعرياً حافلاً بالسخرية والمرارة إذ أعاد لهم مسرحية (غاليليو) مرة أخرى:

(إذا أردتم، سادتي، فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور

وكل ما كان وما يكون

مقدّر مكتوب

فأنتم الأسياد

ونحن في بلاطكم طنافس وخدم

نسوس في الحظائر الجياد).

والمغالطة المقصودة تؤدي أغراض البياتي لإعلان مشاعره المرة تجاه مشاكل الشرق المزمنة، ولكن المرء يواجه هنا صورة عارية

من كل أبعاد التعبير المركب تضاهي في (حدتها) ما يستطيع (مصطفى) أن يقوله على الرصيف متى يشاء ثم يذهب إلى السجن.

وليس ثمة شك أن البياتي قد قرر أن يستعمل ذلك القناع بالضبط، فالسطحية في النص متعمّدة إلى حد مدهش، أما السطحية الحقيقية فإن البياتي يدخرها لإنهاء القصيدة بالتهديد:

(إذا أردتم، سادتي،
فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الأبد
ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
والأرض ـ رغم حقدكم ـ تدور
والنور غطّى نصفها المهجور).

وهذه نهاية الملحمة بأسرها، وآخر عمل يحققه البياتي في تأدية التعبير المركب عبر (محنة أبي العلاء)، وقد تابعتها هنا بتفصيل متعمّد لأنني أعتقد أنها المدخل الحقيقي لفهم ذلك البقاء الشعري الشديد الحدة والعمق الذي تمثّل بعد عامين طويلين من العمل الشاق في (سيرة عمر الخيام الباطنية وإيديولوجية الثورة عند البياتي).

ونتائج الثورة حتى الآن:

1 ـ إن فكرة القناع بدت بوضوح أكثر عبر (الحلاج وأبي العلاء المعري).

2 ـ إن الاتجاهين الرئيسيين أمام رؤية البياتي هما: رفض التزييف في الفن غير الملتزم بهذه الفضيلة، وبكلمة أخرى، حلّ مشاكل المجموعة بأفكار المجموعة في الفن والسياسة على السواء.

والحديث القادم متفرّغ لمتابعة هذين الاتجاهين عبر قناع عمر الخيام المتمثل في (الذي يأتي ولا يأتي)، ورغم أن الديوان صدر في العام الماضي(*) فأنا أزمع أن أبدأ بقصيدة نشرت منذ عشر سنوات وعنوانها (الرجل الذي كان يغني)، فقد كانت بداية البياتي وراء عمر الخيام.

(*) يقصد عام 1966.

22

(سيرة عمر الخيام الباطنية وإيديولوجية الثورة عند البياتي)

أول لقاء بين البياتي وبين عمر الخيّام تمّ عبر صورة شعرية خلال عام 1957 عندما بدأ البياتي تطوافه المرهق وراء تماثيل النحّاس في مدن العالم بحثاً عن رمز ثوري متكامل حتى قادته قدماه إلى طهران:

(رأيناه،

على أبواب (طهران) رأيناه

يغني

عمر الخيّام، يا أخت ظنناه

على جبهته جرح عميق فاغر فاه

يغني، أحمر العينين

كالفجر، بيمناه

رغيف

قنبلة، كانت بيمناه).

والمشهد يضم إعدام أحد الثوار، ويرتبط، بفكرة صلب المسيح عبر تحديد مكان الصلب والجرح والكتاب المقدس على التوالي، والقنبلة رمز مغاير لربط المشهد إلى إيديولوجية الصراع المعاصر، فالثورة تتم من أجل الخبز والعدالة وتتبنى فكرة العنف باعتبارها الرد الوحيد المقنع المعادي، وتخسر المعركة بطريقة محزنة تملأ القصيدة:

(يغني عمر الخيّام، يا أخت
حقول الزيت والله
يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه
وكان الموت أواه
على مقربة منه، على أطراف دنياه).

والعودة إلى فكرة الصلب وجثة الطفل وتحديد الغناء بالبكاء وحدات يعدها البياتي لمواجهة أعداء الثورة بمزيد من التحدي، فالموت ـ رغم نهائيته ـ لا يستطيع أن يكتم صوت الثورة إلى الأبد والمعارضة المنسقة ضد الطغيان واللصوص الكبار تظل أغنية ـ رغم كل أحزانها ـ يترنم بها ثائر وحيد على مقربة من الموت، وكلمة (الزيت) هي إشارة البياتي الوحيدة إلى انفجار الثورة من صفوف الفقراء الذين سرق الطغاة نصيبهم. أما الطفل المصلوب في مزرعة الشاه فهو رمز آخر لأفكار الإقطاع القائم على جثث المجموعات والفلاحين. و(الله) رمز العدالة المفقودة في ذلك العالم القائم.

والصورة الشعرية بأكملها ـ رغم جودة تركيبها ـ ما تزال ساذجة ومباشرة مثل معظم أعمال البياتي في بداية تجربته، فالنداء في (يا أخت) تركيب إضافي لإنقاذ الوزن، وتكرار (كانت،

وكان، وعلى) عمل لا يحتاج إليه البناء الشعري إلا بمقدار ضئيل، وذكر (العينين ذاتي اللون الأحمر) ثورية قديمة لفكرة الغضب، أما (على أطراف دنياه) فهي تركيب لا يعني القرب كما يعتقد البياتي بل يعني (البعد) وطرف الشيء هو أقصى حدوده.

في منتصف القصيدة يحدث اللقاء:

(ونادانا ناداه

صياح الديك، أختاه

وخلّفناه في الساحة لا تطرف عيناه).

(وصياح الديك) كلمة ترد كثيراً في شعر الخيّام للدعوة إلى مواصلة السكر حتى الصباح، ولكن البياتي يستعملها هنا رمزاً لفجر الثورة وحده، فالخيّام ـ بالنسبة له ـ ليس شاعراً سكيراً لامنتمياً وليس شاعراً على الإطلاق، إنه مجرد فكرة مغرية عبر جسور الثورة المتطاولة ونقل هلامي لوحدة قديمة متفسخة في جسد ثائر معاصر.

والبياتي يرى أن عمر الخيّام قد عاش (حياة باطنية) مخلصة للثورة، وإذا كان قد أغرق عالمه في الخمر والمتعة، فإن وهج الرفض لم ينطفئ في داخله قط وهذه الفكرة بالذات هي التي ستقود البياتي عبر ديوانه الأخير بأكمله، فالمحاولة لكسب شاعر لامنتم مثل الخيّام إلى جانب الثورة يمكن ضمان نجاحها باللجوء إلى منطقة الداخل، إلى ذلك المكان المغلق من صور الإنسان الذي يحشوه بأفكاره وآماله ويطوي به كل رحلته آمناً من الصدام، وليس ثمة شك أن سيرة الخيّام الذاتية حالة من الرفض لا يخطئها الحدس. وسوف يبذل البياتي جهداً موفقاً لتفسير

أبعادها طبقاً لأهداف الثورة حتى يصنع من ذلك الشاعر السكير الخلي البال رمزاً لكل الآلام المنتشرة على طول العالم، ويعلق أحزان الفقراء فوق ظهره مثل بقية الملتزمين الكبار، ولكن ذلك سيحدث بعد ثماني سنوات، أما خلال عام 1957 فإن الخيّام يموت على الصليب:

(«وداعاً»

قالها، واختنقت في فمه الآه

وداعاً، لك يا طهران

يا صاحبة الجاه

وداعاً لك يا بيتي

وداعاً لك أماه

ودوّت طلقة

واختنقت في فمه الآه).

ورغم بساطة الصورة الشعرية وسذاجتها، فإن البياتي يحقق هدفه في تطوير لحظة الموت إلى عرض بطولي كامل عبر ترتيبه لوحدات النداء في القصيدة، فالشهيد يبدأ بوداع وطنه قبل بيته، وتختنق آلامه في صدره فيكتمها بعناد لكي يقول وداعه المحزن مشيراً إلى (طهران) باعتبارها أميرة عالمه العظيم العامر بالتضحية، وحين تنطلق الرصاصة فإنها لا تؤذيه بأكثر مما أذاه ذلك الوداع نفسه، والبياتي يختتم اللحظتين بكلمة متكررة (واختنقت في فمه الآه)، ولكن من الواضح أن الصورة ما تزال عملاً رومانتيكياً مدهشاً لا شيء وراءه سوى استثارة الأحزان الصغيرة.

ثم تأتي هذه الخاتمة:

(على أبواب طهران رأيناه
يغني الشمس في الليل
يغني الموت والله
على جبهته جرح عميق، فاغر فاه).

والرموز تعاد مرة أخرى بتغيير طفيف في الألفاظ، ولكن التغني بالموت رمز جديد لفكرة (تقديس التضحية) التي سيطوّرها البياتي خلال السنوات التالية إلى أبعاد أكثر اتساعاً.

هذه هي القصيدة التي قلت عنها إنها بداية قديمة للقاء البياتي وعمر الخيّام، والتي يبدو أنها ظلت قاعدة لمحاولات تطوير القناع طوال الوقت بين عام 1957 وبين عام 1965.

ورغم أن البياتي لا يشير إلى الخيّام ـ بصفة موطدة ـ مرة أخرى إلا في ديوانه الأخير، فإن الرد مضطر إلى افتراض أن العلاقة بين هذين الشاعرين لم تنقطع قط وأن البياتي كان يستعد على نحو موصول لتحقيق فكرة القناع عن طريق الخيّام، ذلك الاستعداد الذي تبدّى فجأة بكل أبعاده في (الذي يأتي ولا يأتي)، وحقق هذا اللقاء الشعري المعاصر بفكرة القناع.

بقي أن أتبع هذه المحاولة بالتفصيل، لتحديد لحظات اللقاء كما حدثت.

23

(تحقيق فكرة القناع عن طريق عمر الخيام)

بدأ البياتي هذا الديوان بقصيدة دعاها (صورة على غلاف)، وهي تجميع شعري بديع البناء لفكرة الديوان بأسره، وتبدأ على هذا النحو:

(كان على جواده، بسيفه البتار

يمزق الكفار

وكانت القلاع

تنهار تحت ضربات العزَّل الجياع

مولاي: لا غالب إلا اللّه

فلتغسل السحابة

أدران هذي الأرض، هذي الغابة).

والبياتي يعدّ هنا مجموعة من الصور ذات الأبعاد الفولكلورية لتعرية رموزه المعاصرة، والفارس الذي جاء على جواده لقتال الكفّار صورة مألوفة في القصص الشعبي الإسلامي، وهو هنا رمز

عام للإنسان ذاته الذي لن يكف قط عن قتال أعدائه عبثاً، والقلاع المنهارة تحت ضربات الجياع تأكيد جانبي لذلك الرمز السابق، تنتهي بصرخة الصوفيين اليائسة: (مولاي، لا غالب إلا اللّه)، ثم تنجلي المعركة ـ كالعادة ـ على لحظة من (العبث). فالقانون لا يمكن قتاله، والإنسان خلق هنا ليبقى ويكبر ويجد طريقه إلى عالمه المثالي، وكل ما يحدث لعرقلته أو تشويه قضاياه مجرد عبث لا طائل تحته (فاللّه لا غالب له)، وما دام اللّه هو القانون الوحيد والخالي من التناقض، فلا مناص من أن تنتمي كل محاولات التنصّل بالفشل، (ويسقط الكفّار صرعى بسيف الإنسان) ويصل المطر ليغسل العالم الغابي الحالي:

(فلتغسل السحابة

أدران هذي الأرض، هذي الغابة

ولينهض الموتى من القبور

ولتحرق الصاعقة الجسور

فالفجر في الدروب

عمّا قريب، يوقظ الحرّاس

ويقرع الأجراس).

وهذا الإيمان الكلّي من جانب البياتي بانتصار الإنسان في النهاية، تسنده رؤية شعرية متكاملة عند آخر القصيدة، عندما يرفع رأسه ليقول لسيده القديم إن المعركة توشك أن تنتهي وإن العصر الفاشل قد ضاع في أصوات الأجراس الكبيرة القادمة من كل مكان، وانتصر الإنسان وحده:

(مولاي. قال النجم لي،

وقالت الأقدار

بأننا ممثلون فاشلون

فوق هذا المسرح المنهار

وأن هذي النار

الشاهد الوحيد في محكمة الزمان).

و(النار) هي رمز البياتي الجديد (للإنسان)، واختيار الرمز ذاته دليل حاسم على إحساس هذا الشاعر بأصالة قضيته فالإنسان ليس مجرد جسد محدّد، وليس مجرد عصر واحد، أو شعب واحد، أو إيديولوجية واحدة، إنه ـ مثل النار ـ جوهر متجدد وقديم، يعيش هنا وهناك، على ضفتي دجلة والأمازون، في بغداد وفي كل مكان آخر، ويحمل شعلته أينما ذهب ويواصل البحث عن طريقه العظيم.

هذا (الجوهر) سوف يعده البياتي في القصيدة السادسة عشرة، ويحدد معالمه بوضوح تام على هذا النحو:

(رأيته يصارع الثيران

مضرّجاً بدمه، يصرعه قرنان

يبيع في مطار روما علب الكبريت

وصحف الصباح والأزهار

يعلّم الصغار

يصيح في مئذنة، يدق في ناقوس

يمارس الطقوس

رأيته: يولد في مدريد

في ساحة الإعدام، أو في صيحة الوليد
متوجاً بالنار
تحوم حول رأسه فراشة من نار).

والعودة إلى رمز (النار) يؤكد ارتباط البياتي بقضيته التي عرضها في افتتاحية القصيدة، واختار لها ذلك الرمز المفاجئ لأول مرة في الشعر العربي الحديث، أما القضية ذاتها فهي اتجاه إنساني عرضته الفلسفة منذ بضعة آلاف من السنين وأثبت العالم أصالته عبر مجموعة من الحوادث التاريخية الحاسمة، فالإنسان ـ ذلك المخلوق المدهش من جميع الوجوه ـ قد طوّر أدواته ومواهبه إلى حدٍ أتاح له سلطاناً مادياً مطلقاً، ثم ارتكب خطأً حاسماً عندما تبنى نظاماً اجتماعياً لتحديد تلك السلطة وضبط زمامها دون أن يحل قضية (الدكتاتورية) المتوقعة في كل نظام.

وكانت النتيجة:

أن أكلت الإنسان لعبته التي صنعها بيديه، وضاعفت آلامه من كل جانب وتكشفت المعركة عن ذلك الوهم السرابي الذي صوّرته كل الحكايات ودعته (السعادة)، وعلّقته في النجوم، فالإنسان لم يجد سعادته قط داخل أي نظام اجتماعي، وقد خسر كل معاركه حتى الآن، وآخر خسائره تمثل في سيطرة الآلة الحديثة، واندحار السلام، وسقوط العالم في قبضة القوة المادية المجردة. ومع ذلك، فإن الإنسان لم يفقد أمله في الانتصار، وما يزال يستيقظ كل يوم ويصارع الثيران وينظم الأشعار ويبيع علب الكبريت ويعلم الأطفال ويدق النواقيس حاملاً صليبه بشجاعة، مواصلاً المشي في اتجاه (عالم أفضل).

والبياتي مثل بقية الإنسانيين ـ يعرف أن السيرة الجريئة لن

تنتهي بالفشل، ويعرف أن (غداً) هو يوم الإنسان، والمرء لا يستطيع أن يرفض هذه القضية بأي حال، (فالإنسان) ـ الذي خلقه اللّه ليحمل أمانته ـ لا يمكن أن يكون مجرد لعبة مكتئبة لمعاناة كل ألوان الظلم والقتل والدعارة والفقر والأمراض. وإذا كان قد ظلّ كذلك حتى الآن، فهذا ليس دليلاً على أنه سيبقى كذلك إلى الأبد بل إن التاريخ ما يزال يعلن بثبات أن الشمس لا تطلع ليوم واحد مرتين، وأن اليوم خير من البارحة، وسيكون (غداً) أفضل من الاثنين.

فلماذا لا يكون الإنسان أفضل أيضاً؟ ولماذا لا تحدث المعجزة ذات يوم؟

البياتي لا يشغله هذا السؤال، فقد فرغ من الإجابة عليه عندما أشار إلى سيده صارخاً:

(مولاي، قال النجم لي
وقالت الأقدار).

فالنجم رمز إلى (المستقبل)، والأقدار رمز لحتمية القانون، والبياتي يعرف أن (النار) وحدها هي قوة البقاء النهائية، وأن كل ما نحتاجه لإثبات هذه الحقيقة مجرد قليل من الوقت.

هذه افتتاحية الديوان، التي دعاها البياتي (صورة على غلاف)، وهي ـ كما بدت هنا ـ محاولة جيدة لتجميع رؤية الديوان بأسره في قصيدة واحدة.

ثم تبدأ ملحمة الخيّام.

24

(الوقوع في شراك النور
رمز لإغراء لحظات الخلق الفني)

تبدأ ملحمة الخيّام من القصيدة الثانية، ويختار البياتي (نيسابور) مسرحاً لحادثة الميلاد، محاولاً أن يربط رموزه بتناسق أكثر عبر وحدة (المكان) المجردة، والذي يهوى الحادثة (شاعر، اسمه عمر الخيّام أو أي اسم آخر وقد ولد في نيسابور أو في أي مدينة أخرى وفي أي عصر، فالرواية لا غبار عليها، والخيّام شخص أسطوري عاش في كل العصور والمدن منتظراً تحقيق آماله، ونيسابور مدينة أسطورية أخرى لا تكف عن إغراق العالم بالأطفال، ووحدة (الزمان) لا وجود لها، فالرمزان لا يملكان حيزاً زمنياً معيناً في امتداد تاريخي أو فولكلوري، إنهما يرتبطان معاً في كل الأزمنة باعتبارهما وحدتين ناضجتين لأبعاد أي عصر، ويقتسمان رؤية البياتي للصراع.

أما القصيدة ذاتها فتصدر تحت عنوان (الطفولة) وتبدأ على هذا النحو:

(ولدت في جحيم نيسابور

قتلت نفسي مرتين،
ضاع مني الخيط والعصفور
بثمن الخبز، اشتريت زنبقاً
بثمن الدواء
صنعت تاجاً منه للمدينة الفاضلة البعيدة
لأمّنا الأرض التي تولد كل لحظة جديدة).

والنار تظل هي النار أينما أوقدت، أما نيسابور التي توصف هنا بالجحيم فهي أول رمز لميدان الصدام بين الإنسان وبين ظاهرة الكبت المتمثلة في كل المدن، وكل الأنظمة الاجتماعية، تلك اللحظة المؤلمة التي يواجهها الإنسان دائماً بالفلسفة والأمل في الإنقاذ عن طريق الفضائل وحدها، لذا فإن الإشارة ترد فوراً معلنة التضحية بثمن الخبز والدواء، لشراء التاج الزنبقي للمدينة الفاضلة، التي تولد في كل عصر وتموت.

وبقية الحكاية:

(نمت على الأرصفة الغبراء
اصطدت الفراشات، وقعت في شراك النور
وسحب الخريف والغابات والزهور).

ومن الواضح أن البياتي يعرض هنا قضية (رجل فتّان من نيسابور) فالعالم يملك أحسن أبعاده من زاوية الفن، والوقوع في شراك النور رمز لإغراء لحظات الخلق الفني، والفراشات رمز عند الإنسان المتواصل ضد انتكاسات الكبت في كل المدن.

وهذا أمر متوقع في فكرة القناع، وقد تحقق في آداب العالم بضع مرات، منها روبنسون كروزو وحي بن يقظان والعجوز

سنت ياغو، ورحالة إليوت العجيب، والبياتي يحتاج إلى كثير من الحظ لكي يلحق عمله بهذه المكتبة الفخمة. ثم يصل الدليل النهائي عندما يرفع الفنان رأسه ويحلم بالنجوم:

(كلّمت نجمة الصباح، قلت يا صديقة

أتزهر الحديقة؟

وتولد الحقيقة؟

من هذه الأكذوبة البلقاء

طفولتي الشقية الحمقاء

فراشة عمياء

البشر الفانون في مدينة الحديد والأحجار

تسلقوا الأسوار

ونصبوا الشراك

قالت، ومدّت يدها: أهواك).

والجملة المعترضة ذات أهمية خاصة، فقد بدأ الشاعر يكلم نجمته ويحلم بميلاد الحقيقة، وسمعه أعداؤه في المدينة الحجرية القلب، فأسرعوا إلى كتم صوته ناصبين كل ما لديهم من الفخاخ، وهنا تنتهي الجملة المعترضة لكي تبدأ النجمة في مواساته معلنة ميلاد النصر، ورغم أن الرمز ما يزال يمكن تفسيره على نطاق الكبت العالمي المتمثل في سلوك الأمبرياليات الكبيرة فأنا أعتقد أن التفسير الأول يظل أكثر مطابقة لمعالجة موقف الفنان تجاه تحدياته، أما باقي القصيدة فهو سرد لحكاية المدينة الفاضلة التي عاشت في كل العصور معلقة في النجوم، وعاش الإنسان معلق العينين بأضوائها الخرافية.

والبياتي يستعمل هنا كلمة (السفينة) ليرمز إلى رحلة الفن وراء ذلك الوهم المغري ثم يحدد عودتها خائبة بعودة الفن إلى الواقع:

(أبحرت السفينة

تبحث في الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ في أبوابها يوماً،

ولم يسند على رصيفها جبينه

لكنّما السفينة

عادت مع المساء للمدينة

تحمل فوق ظهرها الشحاذ).

والإشارة تشمل اتجاهات الفن والفلسفة الممثلة لأحلام الإنسان منذ أن تعلم تلك اللعبة الطائشة حتى فتح عينيه في بداية العصر الحالي ليكشف أنه ما يزال يحمل شحاذه ويذرع به الأرصفة في زحام البنوك والأسواق الكبيرة والشركات وقواعد الصواريخ وأوكار المخابرات والقتلة، وأن الفلسفة قد فشلت في إنقاذه من الموت مختنقاً داخل ذلك الزحام.

وصور البياتي لتأدية هذه الرؤية تتوارد بتناسق عبر الرحلة والعودة محدثة توهجاً مركزاً فوق جثة الشحاذ الضائع بين الأرصفة باعتباره عار الفلسفة الذي تريد أن تنساه في المدينة الفاضلة.

ثم تعود السفينة بالشحاذ، ويختار البياتي وقت المساء لعودتها محاولاً أن يضمن لها ليلاً قاسياً من المعاناة والفشل، فيما يرقد الشحاذ:

(مقوس الظهر بلا عيون

الجثث المبقورة البطون

تسد هذا الشارع الملعون).

وهذا هو المسرح الذي تجده السفينة في انتظارها بعد الرحلة الخائبة، (فالمدينة) سيئة على الدوام، والمواجهة تتم بكل حدة عبر كتل الجثث المتعفنة على الأرض، والفن مضطر إلى قبول هذا العالم الكريه ما دام قد عجز عن اكتشاف عالمه الخاص، هذه اللحظة من العجز يواجهها البياتي صارخاً:

(متى؟

متى أيتها الشمطاء؟

ستمطر السماء

وتولد الحقيقة؟

من هذه النفايات الغريقة؟).

والأسئلة موجهة إلى نيسابور أو أي مدينة أخرى، وميلاد الحقيقة يعني ميلاد الإنسان. أما إجابة الأسئلة فذلك عمل لا يمكن القيام به هنا.

25

(البياتي يتبنى منهجاً معقداً
لإظهار الحتمية التاريخية في انتصار الإنسان)

بداية القصيدة الثالثة تجميع سريالي بالغ التركيز لأفكار العبث التي لم تفتأ تلازم تاريخ العالم منذ أن قرّر الإنسان أن يتبنى أفكار الصراع المادي باعتبارها أحسن مقاييسه وأكثرها أصالة لإثبات حق الأصلح في البقاء.

فالقوة، رغم كل إمكانياتها، تفتقر بطريقة مشينة إلى فكرة (العدالة) وهي حلّ غير إنساني للقضايا التي تخص الفلسفة وحدها، ولا يمكن قبولها لإصلاح أمر الحياة إلاّ عبر كثير من التناقض المحزن، فالصراع المادي لم يتمكن أبداً من أن يحل مشاكل الإنسان، وقد جاء الناس وذهبوا، وتطاول الغزاة على أبراج المدن وقتلوا وأحرقوا وحققوا أهدافهم الصغيرة في السيطرة، ولكن الأمر انتهى دائماً (بالخسارة)، وعاد الأقوياء من حيث أتوا، وطمست الرياح آثار أقدامهم على الطريق المزدحم.

هذه الصورة تبدأ في القصيدة الثالثة على النحو التالي:

(كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابور

العربات الفارغة

وسارقو الأطفال والقبور

وبائعو خواتم النحاس

وقارعو الأجراس).

والعربات الفارغة رمز من ت.س. إليوت، أما قارعو الأجراس فهو رمز أقل أصالة من همنغواي، والصورة بأسرها رغم سرياليتها ما تزال تتحدد بوضوح عبر فكرة (العبث) التي يعتقد البياتي أنها النتيجة الوحيدة والنهائية لما حدث وما سيحدث من ظواهر الصراع الإنساني الفاشل.

أما لماذا يظل هذا الصراع فاشلاً؟ فإن البياتي يعتقد أن (أهداف) القوة ـ وهي أهداف نفعية مادية في أغلب الأحوال ـ لا يمكن أن تحقق نجاحاً أصيلاً تحت أية ظروف، وفكرة النفعية يؤديها البياتي بصورتين منسقتين تختصان بلحظة التعامل بين الغالب والمغلوب، عندما تسقط نيسابور في قبضة الأقوياء، وتبدأ اللعبة المريعة:

(كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور

وضاجعوها، وهي في المخاض

حياتنا فيها، وفي داخل هذا النفق المسدود

رواية مملّة مثّلها أحمق أو مجنون).

والصورة الأولى والثانية تهدفان إلى إقرار فكرة النفعية في أكثر مظاهرها قذارة، فالغالب لا يهمه (الطرف الآخر) إلا بقدر ما يحتاج إليه (مادياً)، وهو لا يتورّع عن إظهار احتقاره له تحت كل الظروف، ولا يتورّع عن تسخيره لخدمته بتلك الطريقة

المحزنة التي قرّر البياتي تأديتها في الصورة الثانية معلناً عزم الأقوياء على مضاجعة امرأة في المخاض ـ وهو أسوأ ما يمكن حدوثه في حالة واحدة ـ شاقّاً طريقه بثبات إلى إظهار (تفاهة الهدف وتفاهة الوسيلة).

هذه اللحظة الحرجة تنتهي بصرخة متوقعة ضد (ظروف) نيسابور، ولكن ليس ضد نيسابور ذاتها، فالعالم لا شأن له بأحزان الإنسان، والإنسان وحده هو الذي يحمل مسؤولية النصر والهزيمة، وهو الذي يقرر مصيره ومصير الآخرين طبقاً لمقومات ثقافته الحاضرة، وما دامت هذه الثقافة تتبنى حلول القوة، فلا مفر من أن يظل النفق مسدوداً إلى الأبد، ولا مفرّ من أن يظل الإنسان ضحية الإنسان، وتعتم الحياة من كل جانب مثل رواية مملّة خالية من أهداف الخلق.

هنا يكتب البياتي جملته المعترضة ليظهر أهم جانب في الصورة بأسرها: لحظة الدمار والتناقض في عالم الإنسان المتغطرس:

(ـ أيتها الأنقاض

دقّت طبول الموت في الساحات

وأعدم الأسرى وهم أموات).

ثم يعود إلى الحديث عن الرواية التي (مثّلها أحمق أو مجنون):

(لسانها الثرثار

يقطع فيه خشب التابوت

خيوط عنكبوت

تلتف حول هذه الذبابة

أيتها السحابة!

لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة

وهذه القذارة).

والصورة تزدحم باطراد لإظهار لحظات العبث في عالم نيسابور، فاللسان الحاد لا يصلح إلا لشق أخشاب التوابيت وإعداد مزيد من القبور لإنسان هذا العالم الفاشل، ونتيجة الصراع مجرد ذبابة، في بيت العنكبوت الواهن الذي بناه الإنسان حوله، فالمنهج السيئ لا يستطيع أن يقدم نتيجة غير سيئة، وفكرة القوة ـ مثل خيوطِ العنكبوت ـ تعد لاصطياد الذباب وحده، ثم يصرخ البياتي مطالباً بغسل هذه الفضيحة التي تدّعى (بالعالم)، وإيقاف الرواية الفاشلة لإعداد المسرح من أجل الإنسان وحده، فقد ثبت الآن أنه ما يزال غريباً في العالم الذي بناه بيديه.

هنا ينقسم مجرى الرؤية إلى حدّين واضحين ويتبنى البياتي منهجاً معقداً لإظهار الحتمية التاريخية في انتصار الإنسان، فبينما يصل الغزاة إلى نيسابور من كل الاتجاهات حاملين معهم رذائلهم، يولد الإنسان من زبد البحر ويرفع قامته ويناضل ببسالة لتحقيق عالمه الأفضل. ورغم أنه ما يزال ينهزم كل مرة، فإن الغزاة ـ أيضاً ـ لا يحققون انتصاراً نهائياً من أي نوع حتى يطردهم غازٍ آخر، وتنمحي آثارهم، مثل غاية في التلاحم، ولكنه يتسم بغموض مفاجئ: والبناء اللفظي هنا (آثار جرذان على السجاد):

(كل الغزاة، مروا من هنا، مروا بنيسابور

على ظهور الصافنات
وعلى أجنحة الطيور
البشر الفانون
يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج
أقدام جرذان على السجاد
مرت، ونار ومضت من خلل الرماد).

والتركيب اللفظي لا يمكن فهمه بطريقة واضحة إلا إذا عومل باعتبار أن الجملة بين (البشر الفانون) وبين (تكسر الزجاج) جملة معترضة، فالبياتي يهدف إلى إحداث هذا التداخل بصورة أصلية في الواقع التاريخي، وفيما يصل الغزاة إلى نيسابور، يولد الإنسان أيضاً، وتومض النار من خلال الرماد. وهذه الوحدات تحدث في الواقع وفي النص الشعري الذي اختاره البياتي هنا دون انقسام في الامتداد الزمني أو المكاني.

أما لحظة الميلاد فقد وردت على هذا النحو:

(البشر الفانون
يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض، ومن تكسر الزجاج).

والنسر هنا رمز كلاسيكي قديم للكبرياء والشجاعة، أما باقي الرموز فإنها تلتحم جميعاً لتأدية معنيين هامين: التعدد والأصالة. فالبياتي يعقد آماله على إنسان العالم الفاضل المتميز أبداً بإدراك

رحابة إنسانيته، القادر على مقاومة الفناء بالتجدد والقهر المادي بأصالة الأهداف، ذلك المخلوق المتحفز الذي ولد في الماضي، ويولد الآن، وسيولد دائماً، مواصلاً مسيرته الحافلة بالثقة إلى عالم خالٍ من (الغزاة والقتلة والتوابيت). والرمز النهائي لهذه الفكّرة لدى البياتي يتمثل في صورة السجادة وأقدام الجرذان، فالسجادة عالم الفلسفة والعمل الفاضل، والجرذان متطفلو الحياة المشبعون بأفكار الدكتاتورية والقهر المادي، ونتيجة المسيرة المحزنة مجرد آثار لا تلبث أن تنمحي مثل أي شيء آخر لا يملك كفايته من الأصالة. فليس ثمة ما يستحق منحة البقاء سوى الأفكار الكبيرة والعظيمة التي تنهض من خلال الرماد لتأخذ بيد الإنسان.

26

(نهاية المطاف
كلمة صغيرة اسمها «لعل»)

نهاية الملحمة تتبلور عبر تسع رباعيات متناسقة الأوزان ذات قافية صامتة وراء علامة الجزم، تعمل بمثابة موجز ختامي لمتن الرحلة التي بدأت بالهزيمة، وانتهت بالهزيمة دون أن تترك وراءها سوى فكرة الإصرار على نيل النصر في نهاية المطاف باعتبار أن أسوأ ما يمكن حدوثه قد حدث، وأن الثورة لن تولي المعركة ظهرها مرتين فالتاريخ بأسره لا يعرف تلك السابقة، والهزيمة لا يمكن أن تكون خالدة بأي حال.

والرباعية الأولى مسرح محزن:

(باع المسيح دمه للملك الحمار

وانهزم الثوار

وغرق العالم بالأوحال

وسقطت أقنعة المهرجين في وحول العار).

وهذا ما يدعوه البياتي «بالكارثة» ويحدده عبر أربع صور

حادة الخطوط، مضيئة إلى حدّ فاقع، تبدأ بعملية البيع المريبة وتنتهي بالسقوط، أما المسيح هنا فهو آخر رمز الفن والفلسفة في إصلاح شأن العالم.

والرباعية الثالثة تعلن فشل هذه المهمة:

(الكلمات قطع الحبل بها الحفار

فسقطت في عتمة الآبار

والبهلوانات على الحبال

ذابوا، كما يذوب مسخ الليل في النهار).

وهزيمة الثوار وخديعة الفن هما الحدّان الحقيقيان لذلك العالم البدائي الذي يعتقد البياتي أن أمر إصلاحه من شأن العصر بأسره، وأن نقطة البداية السليمة أمام إنسان العصر القادم (لا بد) أن تكون من هنا:

(لا بد يا سقراط

أن نجد المعنى وأن نمزق القماط

لا بد أن نختار

لا بد أن يُسلخ جلد الشاة،

أن يضرب هذا المسخ بالسياط).

وفكرة (القماط) إشارة حافلة بالمرارة من جانب البياتي الذي يعتقد أن حرمان الإنسان من حق الاختيار ـ وهو حق الحرية ـ لا يمكن تفسيره إلا باعتبار أن هذا الإنسان ما يزال طفلاً أخرق عاجزاً عن مواجهة مسؤولياته، وإن لم يكن كذلك، فإن محترفي السياسة يفرضون عليه هذا العجز فرضاً دكتاتورياً أكثر إيغالاً في الرعونة.

والرباعية الخامسة تحدد الفكرة بصيغة مباشرة:

(الساسة المحترفون ينجرون خشب التابوت

وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

منتظراً محروب

تطمرك الثلوج والنجوم والياقوت).

والخطاب هنا موجّه للبياتي الذي ما يزال يعيش في أرض الغربة منتظراً ساعة خلاصه عبر رحلة مثيرة من الهروب والمطاردة، وإعداد التابوت رمز مفاجئ لفكرة الموت التي تساق إليها شعوب بأسرها في قبضة تجار السياسة ومحترفي البيع والشراء بكل الأسعار وفي كل الأوقات، أما النجوم والياقوت فهما الرمزان النهائيان للعالم الشعري الخالص الذي يعيشه البياتي.

ثم تصل الصرخة الحقيقية مرة أخرى:

(لا بد أن نختار

أن نقبض الريح وأن ندوّر الأصفار

أن نجد المعنى وراء عبث الحياة

فالعيش في هذا المدار المغلق انتحار).

وهذا هو الجانب الأول من المهمة كلها وهو جانب ـ رغم امتداده العقلي ـ لا علاقة له بالفلسفة، فقبض الريح وتدوير الأصفار ليستا مهمتين فاشلتين، بل هما البداية الحقيقية لتطوير أسلحة الإنسان في غير هذا العالم الفاشل. والسؤال ما يزال: لماذا جاء الإنسان إلى هنا؟ وهل جاء ليباع في أسواق السياسة ويتزايد التجار على رأسه؟ وما جدوى ذلك في نهاية المكان؟ وماذا وراء هذا العبث المحزن؟

والرد يعتمد دائماً على فكرة (المستحيل) فثمة أشياء كثيرة لا يستطيع المرء تفسيرها إلا بأنها (إرادة الحياة) ومطاردة هذه الإرادة بالأسئلة يشبه الجري وراء الريح. والبياتي يعتقد أن ذلك بالضبط هو فرصة الإنسان الوحيدة للخلاص، فالموقف في مكان واحد وراء المدار المغلق مجرد انتحار مزر، والجري وراء الريح ليس مهمة فاشلة في ذاته إلا بمقاييس هذا العالم الفاشل.

لذا فإن الرباعية السابعة تتفرّغ للدعوة إلى (هدم العالم) الذي ثبت عقمه:

(لا بد أن تنهار

روما، وأن تبعث من هذا الرماد النار

أن تحرق الصاعقة الأشجار

لا بد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار).

وهذا هو الجانب الثاني من المهمة الكبيرة وهو الدعوة المباشرة لرفض هزيمة الثورة، فالأفكار الحقيقية لا تفشل إلا إذا أنجزت في المكان المجدب القبيح الذي اسمه (روما) أو (إيديولوجية الغرض المادي الملح)، ولو استطاع الإنسان أن يهدم هذا الوكر ذات يوم:

(زلزلت مقابر الإسمنت والحديد والبنوك

وصاح ديك الفجر في طهران

وولد الإنسان).

ولكن هذا الحلم الشجاع لا يتحقق عبر الرباعيات، فالبياتي يتبنى نهاية أخرى للديوان بأسره، وهو يوفر الرباعية التاسعة لتحقيق هذه النهاية في خطاب مباشر موجه إليه شخصياً، خطاب يقول:

(الميت الحي بلا زاد ولا معاد

ينفخ في الرماد

لعل نيسابور

تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الأصفاد).

والميت الحي تركيب يستعمله البياتي لآلام المغترب، والافتقار إلى الزاد والمعاد فكرة قديمة للتعبير عن الاغتراب واليأس، ونيسابور رمز لكل مدن العالم التي تعيش ظروف القهر المادي خالية اليدين من أي قدرة على رد الفعل.

ونهاية المطاف كلمة صغيرة اسمها (لعل). فليس في وسع البياتي ولا في وسع غيره أن يحمل آمال الإنسان عبر لحظات اليأس القاتلة بدون تلك الكلمة الموغلة في القدم والجدة الباهرة الشجاعة، ذات التاريخ الحافل بالخيبة والانتكاس التي اسمها (لعل).

وما دامت الشمس تطلع كل يوم، وما دامت المخلوقات الباسلة تحفر أرض هذا العالم بأظفارها وراء منفذ الإنقاذ المنتظر، فليس من حق أحد أن ينكر على البياتي أن الأمنية القديمة تستطيع أن تتحقق ذات يوم.

أما بالنسبة لهذه الدراسة فأنا أعتقد أنها الآن تصل إلى نهاية مرضية، ورغم كل ظروفها المعقدة، ورغم افتقاري المحزن إلى مراجع البحث الموثوق بها، ولحظات العجز العلمي التي أواجهها هنا بعيداً عن كل فرص التصحيح والمراقبة، فأنا أعتقد أنها أحسن ما أستطيع تقديمه في محاولتي لفهم هذا الشاعر.

وإذا كان ثمة شيء واحد أريد أن أقوله هنا بثقة تامة، فهو

أنني بذلت جهدي، غاية جهدي، لكي أتجنب الأحكام الكبيرة الشاملة، فهي عمل لا أعتقد أنني أريد أن أقوم به تحت أية ظروف.

الذي يأتي ولا يأتي

هذا الديوان - كما قال عنه البياتي - (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي) ، وأنا أعتقد أن الشاعر يشير بذلك إلى مشكلة فلسفية معقدة تخص منهج الصوفيين مقابل حوادث الثورة والمادة على السواء ، وهي مشكلة الشرق كله الذي يقف الآن على طرف الطريق خالي اليدين في مواجهة العالم المزدحم بالنوايا والطرق .

(وعمر الخيام) اسطورة شهوانية في الأدب العربي ، وهو أقرب رمز شعري إلى ظاهرة اللامنتمي عند (كولن ويلسون) ، ولكن البياتي اكتشف هنا وجهاً آخر لحقيقة المنهج الذي عاش الخيام بمقتضاه في نيسابور وفي مدن العالم الأخرى ، مغرقاً أفكاره بالخمر والدوار على الدوام .

والمفاجأة أن البياتي اكتشف (صوفية الخيام) عبر منهجه المادي وحده ، وهو اكتشاف خاطف تحقق كله داخل ذلك البعد الشعري الذي انطلق البياتي في اتجاهه منذ (ملحمة

مكتبة النيهوم

سلسلة الدراسات:(2)

الصادق النيهوم كان كاتباً غير عادي، وقد أثارت كتاباته، طيلة حياته، - وربما ما تزال في تقديرنا - أصداء ستتردد لفترة طويلة. وإحساساً بقيمة هذا الكاتب وعطائه الغزير. بادرت (دار تالة) إلى تجميع نتاج النيهوم المتناثر في عديد الصحف والدوريات، سواء في ليبيا أو خارجها. مما لم يسبق إصداره، بعد الاتفاق مع ورثته، ونشره في سلاسل تحوي أعماله كافة ورأت أن تطلق عليها اسم (مكتبة النيهوم)



التوزيع الحصري خارج الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
ص .ب . 113/5752 ر .ب . 2070 1103 ـ بيروت ـ لبنان
Email: arabdiffusion@hotmail.com